

الفن الإسلامي والعمارة

(1250-650)

تأليف:

ريتشارد إتنغهاوزن - وأوليغ غرابار-

وماريلين جنكينس مدينة

ترجمة:

عبدالودود بن عامر العمراني

يقدم هذا الكتاب الغنيّ بالصور والرسومات نظرة شاملة عن الفن والعمارة الإسلامية منذ القرن السابع وحتى القرن الثالث عشر الميلادي، وهي الحقبة التي تشكلت فيها ثقافة فنية جديدة وازدهرت للمرة الأولى في العصور الوسطى في المنطقة الشاسعة الممتدة من الأطلسي وصولاً إلى الهند.

ويركز الكتاب بصورة خاصة على تطور العديد من المراكز الفنية الإقليمية في إسبانيا وشمال أفريقيا ومصر وسوريا والأناضول والعراق واليمن، وكذلك على غرب وشمال شرق إيران. ويتتبع مسار تطور هذه المراكز من الناحية الثقافية والفنية خلال العصر الإسلامي الأول، ويدقق في الطرق الجديدة لإبداع بيئة ثقافية رائعة. ويقارب الكتاب الفنون بتصنيفات جديدة للعمارة والزينة الداخلية، وفن صنع الأشياء والكتب.

ولا غنى لأي باحث أو دارس في مجال الفن في العصر الإسلامي الأول عن هذا الكتاب، سواء من الناحية العلمية والأكاديمية الرفيعة أم من ناحية أسلوب كتابته المبسط الذي لا يحتاج إلى معرفة مسبقة بموضوعه.

السعر 150 درهماً

9789948019855



هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

الفن الإسلامي والعمارة

(1250-650)

تأليف

ريتشارد إتنغهاوزن

وأوليغ غرابار

وماريلين جنكينس مدينة

ترجمة

عبدالودود بن عامر العمراني




تأليف
ريتشارد إتنغهاوزن
وأوليغ غرابار
وماريلين جنكينس مدينة
ترجمة
عبدالودود بن عامر العمراني

© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية.
فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر.

N6260 .E7912 2012
Ettinghausen,Richard.
[Islamic art and architecture 650-1250]
الفن الإسلامي والعمارة 650- 1250 / تأليف: ريتشارد إتنغهاوزن، أوليغ غرابار، ماريلين جنكينس مدينة ؛ ترجمة: عبد الودود بن عامر العمراني. -ط. 1.- أبوظبي : هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، 2012.
ص.؛ سم.
ترجمة كتاب : 650-1250 Islamic art and architecture
تدمك : 978-9948-01-985-5
1. الفن الإسلامي. 2. العمارة الاسلامية. 3. الفن -- العصور الوسطى. أ. عمراني، عبد الودود بن عامر.
ب. Grabar Oleg. ج. Jenkins, Marilyn, 1940-. د. العنوان

First published in 2001 by Yale University Press with the English title

Islamic Art and Architecture 650-1250





الطبعة الأولى 1433هـ 2012م

أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة
ص.ب: 2380

publication@adach.ae
www.adach.ae

فهرس المحتويات

مقدّمة المؤلّفين للترجمة العربية

إنّه لمن دواعي سرورنا أن نحتفي بهذه الترجمة من الإنكليزية إلى العربية لتاريخ القرون الستة الأولى لفنون البلدان الإسلامية. حُرِّر هذا المُؤلّف في نسخته الافتتاحية منذ ما يناهز خمساً وثلاثين سنة، ثم صدرت طبعة منقّحة ومُراجعة منذ عشر سنوات تقريباً، حرّرها المُوَقّعان على هذه الكلمات التمهيدية. وهذه ثاني ترجمة لهذا العمل، بعد أن نُشرت الترجمة الأولى إلى اللغة البولندية سنة 2007.

ازداد بصفة ملحوظة في العقود الأخيرة الاهتمام بدراسة الفنون القادمة من العالم الإسلامي، وقد توسّع ما كان يُعدّ امتيازاً حصرياً للمؤرّخين والعارفين – خاصة في الغرب، ولا سيما في العالم الناطق بالإنكليزية –ليشمل تشكيلة عريضة من القرّاء في بلدان عديدة. ويُلاحَظ أن الزيادة الأهم في عدد القراء وفي درجة اهتمامهم كانت بين الطلبة، العلماء، الفنانين، جامعي التحف الفنية، والجمهور العريض داخل البلدان الإسلامية وفي المجتمعات الإسلامية أينما كانت. تخطّى هذا الاهتمام الجديد مجرّد الإقرار بثراء الأعراف الفنية للحضارة التي ينتمي إليها القرّاء، وأصبحت تقوده الرغبة في توسيع المعارف والفهم. وهي رغبة ناجمة عن إدراك متزايد بين هؤلاء القرّاء الجدد للإسهامات العظيمة التي قدّمتها الحضارة الإسلامية إلى تاريخ الفن العالمي. ونذكر من بين هذه الإسهامات: مختلف طرائق البناء والتشييد، وتصنيع التحف الفنية المتنوّعة، واستخدام التقنيات الزخرفية. إنّه فنّ وظيفي، وعلى هذا الأساس فقد استُخدمت التّحف المتعددة والمزخرفة بشتّى الطرائق من قِبل الناس على اختلاف مشاربهم: الحكّام المنتمون إلى أصول عرقية متعددة، وسكان المدن والتجار الأثرياء، والحرفيّون والعمّال البسطاء، والأعداد الكبيرة من النساء ربات البيوت، وكذلك من قِبل كثير من غير المسلمين ؛ مسيحيين ويهود وزردشتيين وبوذيين وهندوس ووثنيين. لم يقتصر هؤلاء على استخدام القطع الفنية الإسلامية، بل أُعجبوا بها، وقلّدوا في كثير من الأحيان تلك المنتجات المُصنّعة أساساً في المدن الغنية والنابضة بالحياة من الأندلس إلى آسيا الوسطى، التي كانت تحت حكم المسلمين. واللافت للنظر أنّ هذا الفنّ ما يزال يحمل مغزى ودلالات لمسلمي اليوم. وأملنا أنّ توافر هذا الكتاب باللغة العربية – لغة المسلمين الأوائل التي ما تزال مُستخدمة حتى اليوم من قِبل الملايين – سوف يجعله مصدر معارف تتعلّق بالفنون الأولى للعالم الإسلامي، وكذلك مصدر إلهام لإبداعاته في الحاضر.

نودّ اغتنام الفرصة لشكر الناشر (هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة) لقبوله دعم إنتاج هذا الكتاب الضخم الذي يعجّ بالصور. ونحن ممتنّون لمترجِمنا السيد عبدالودود العمراني الذي كان صبره وعنايته بالتفاصيل الدقيقة فريدين من نوعهما في تجربتنا؛ فهو على امتداد عمله على ترجمة المؤلَّف، لم يكتفِ بإظهار قدرة نادرة في معالجة البنية المعقدة لنص علمي طويل بهوامشه الكثيرة – وقد ساعده في مهمّته السيدان محمّد هديب وزُهدي أبوخليل فيما يتعلق بالتدقيق اللغوي للنص العربي – بل إنّه تعامل أيضاً بأريحية مع مفردات تقنية لا يوجد لها مقابل في كثير من الأحيان باللغة العربية، وهي مهمّة عسيرة كان مُرشده فيها البروفيسور معان مدينة من جامعة كولمبيا بنيويورك، وأملُنا أن يحصل السيد العمراني على اعتراف يليق بجهوده ونجاحه.

أوليغ غرابار

ماريلين جنكينس

توطئة الطبعة الثانية

على الرغم من الإعجاب بالأجزاء العديدة لتاريخ الفنّ الصادرة عن دار بيليكان للنشر (Pelican History of Art)، والتي اقترحها الراحل سير نيكولاس بيفسنير منذ تأسيس السلسلة سنة 1953، ذلك الإعجاب الذي يجب إظهاره عن جدارة؛ إلاّ أنّ توقّعات القرّاء حول شكل الكُتب التي تتناول الفنون قد تغيّرت كثيراً خلال العقود الأخيرة، فقد ظهر شكل جديد بعد أن اشترت مطابع جامعة يال السلسلة سنة 1992، وأُضيفت إليها الصّور بالألوان. وقد اختفت تلك البلادة التي كانت تلازم الأجزاء الأولى من دون أن يفقد المحتوى رصانته.

تميّز كتاب (الفنّ الإسلامي والعمارة بعد 1250م) مقارنة بسابقه الذي ألّفته شيلا بلير وجوناثان بلوم (1994)، أمّا الإصدار الجديد لكتاب إتنغهاوزن وغرابار الذي طالب به جون نيكول مدير مطابع جامعة يال في لندن فقد كان في محله أيضاً. ودُعيَت ماريلين جنكنس مدينة الباحثة في قسم الفنّ الإسلامي في متحف المتروبوليتان في نيويورك التي تتلمذت على يدي ريشارد إتنغهاوزن، وكانت زميلته مدة طويلة؛ دُعيَت لمراجعة الأقسام التي تتناول الفنون الزخرفية وفنّ الكتاب التي حرّرها إتنغهاوزن في البداية والعمل على توسيعها. وترغب د. جنكنس بشكر فيليب ديمونتيبيلو مدير متحف المتروبوليتان بنيويورك لدعمه الشخصي، ودعم المتحف لهذا المشروع.

وقد راجع أوليغ غرابار الأقسام المخصصة للعمارة التي كان قد ألّفها في الإصدار الأول، وأعاد صياغتها ووسّعها أحياناً.

ولّما بدأنا في تخطيط عملنا أدركنا أنّ كثيراً من معارفنا وفهمنا للفنّ الإسلامي المبكّر قد تغيّر منذ 1983 - 1985، وهي السنوات التي جُمِعت خلالها الطبعة الأولى، بل تغيّرت منذ 1959 أكثر من ذلك عندما صمّمنا بنية الكتاب ومخطّطه. لقد تكاثرت منذ ذلك الوقت في كلّ أرجاء العالم الاكتشافات والحفريات (المنشورة وغير المنشورة) وأطروحات الدكتوراه، وكذلك المعارض وكتبها المصورة المحكّمة. ونشر زهاء ثلاثين قسماً لدراسات العصور القديمة والمؤسسات الأكاديمية كالرسائلَ الإخبارية والدوريات وقوائم الجرد، إضافة إلى دراسات أكثر طولاً أحياناً تحتوي على معلومات عديدة حول الآثار المعروفة والمجهولة والمبهمة.

وأدخلت الرسائل العلمية المحدّدة بمحور معيّن أو بمنطقة ما أو بزمن محدد تعريفات جديدة للمراحل التاريخية، أو اقترحت تصنيفات ضمن مجموعات جديدة للتحف الفنية، وأصبح غير ضروريّ إعادة مناقشة تلك النتائج المنطقية المتوافق عليها، والمنشورة في كتب في متناول اليد بطرائق أخرى. ويجد المرء اليوم كتباً جيدة ومختصرة - حتّى إن كانت تختلف في غرضها وتعابيرها - يمكن أن تقدّم للقارئ مدخلاً لدراسة الفنّ الإسلامي. لقد دفعتنا كلّ هذه الإنجازات التي حققها جيل من الباحثين النشطين في دراسة تاريخ هذه المادة إلى إعادة النظر في الاحتياجات الخاصة لمصنّف عليه أن يغطّي مناطقَ شاسعة وحقباً زمنية ممتدة؛ إلى جانب أنّه لا يكتفي بأن يكون مجرّد مقدّمة.

عندما شرعنا بالعمل وضعنا في حسباننا أنّ مجالات الدراسات السياسية والاجتماعية والثقافية قد تأثرت بكمّ هائل من الإصدارات حول مصادر كتابية لم تكن معروفة في السابق، وتأويلات جديدة وحوارات تنتهي أو لا تنتهي بخاتمات متّفق عليها في العادة، وحساسيات جديدة تجاه التفسيرات والأحكام الثقافية، وقد اتّضح لنا أنّ من المستحيل الإلمام بكل ما توصّلت إليه الأبحاث والنقاشات التي دارت حولها، وإذا كان هناك إجماع علمي اليوم حول تكوّن الحضارة الإسلامية ونموّها طَوال القرون الستة الأولى من ظهورها؛ فهو ليس الإجماع ذاته الذي كان سائداً منذ ثلاثين سنة خلت.

وهكذا تبيّن بوضوح أنّ تقسيم مراحل قائمة المحتويات في الطبعة الأولى - الخلافة، وانهيار الخلافة، من القرن الحادي عشر إلى الثالث عشر الميلادي - كان يعكس فهماً للقرون الستة الأولى للفن والتاريخ الإسلاميين بعبارات قد تجد مسوغاً لها عند الجيل السابق؛ لكنّها أصبحت لا تتوافق مع الرؤى المعاصرة لتلك القرون. فقد أُهملت في الطبعة الأولى بعض المناطق مثل شبه الجزيرة العربية واليمن، بينما لم تَنَل بعض الحقب التاريخية الاهتمام الكافي، وهو حال العصر المعقّد للحكم الإقطاعي في القرن الثاني عشر والثالث عشر في سورية والعراق والأناضول والغرب الإسلامي.

وظهرت إشكالية خاصة تتعلّق بالمسوحات والحفريات، وبالمعلومات التي وفّرتها مناهج علم الآثار الجديدة؛ كالمسح التصويري والإحصائيات أو التحاليل باستخدام مقياس الطيف. وقد أظهرت للنور هذه التقنيات - ولاسيما فيما يتعلّق بالقرون الأولى لدراستنا - أن هناك بقايا لمستوطنات إسلامية لم تكن معروفة من قبل، وطبقات من العصر الإسلامي لمناطق مأهولة منذ أزمان بعيدة، وآلاف الأنواع الخزفية وتسلسلها، وأضحت محورية لإعادة بناء الثقافة المادية لذلك العصر، أو لتخيّلها على الأقل. لم يكن ممكناً إدراج كل تلك المعلومات، وهكذا اخترنا أمثلتنا في الغالب من بين أعمال ذات قيمة جمالية أو تاريخية، وتركنا لغيرنا - أو لفرص أخرى - مهمة تقويم الوثائق هائلة الحجم التي وفّرها علم الآثار.

كما ظهرت صعوبة أخرى تمثّلت في الإصلاحات والترميمات الكثيرة التي نُفّذت على البنايات في كل مكان تقريباً، وكانت نتيجة ذلك أنّ المظهر الحالي للبناية لا يتوافق مع الوصف أو الصور التي قدمناها. وكانت العديد من هذه الإصلاحات أساساً عمليات صيانة ذات صلة بتحريات أثرية ممتازة؛ وقد كشفت في غالب الأحيان - كما في أصفهان أو القدس - الهيئة الأصلية للبناية. لكن في حالات أخرى حصلت إضافات كبيرة أعطت للبنايات منظراً جديداً حقّاً، كما جرى في عمليات تأهيل البنايات الفاطمية في القاهرة. إنّ صورنا ورسومنا وتعليقاتنا لا تهيئ القارئ بالضرورة للحال التي هي عليها بعض البنايات في الوقت الراهن، وعلى الرغم من الجهود الكثيرة التي يبذلها المعماريون والمرمّمون لإنجاز عملهم بدقة وعناية؛ إلاّ أنّ الاحتياجات والوسائل والطموحات المحلية لا تتناغم أحياناً مع الدقة التاريخية.

أُدخلت ثلاثة تغييرات رئيسية؛ يتعلّق أولها بالمخطط العام للكتاب وتنظيمه، من دون المساس بمبدأ "التاريخ" ؛ أي التطور الزمني للفنون في البلدان التي ساد فيها الإسلام والحكم الإسلامي، فقسمنا تلك القرون الستة إلى مرحلتين زمنيّتين عريضتين: الإسلامية المبكّرة (من 650 إلى 1000م)، والإسلامية القروسطية (من 1000 إلى 1250م)، ويجد القارئ في توطئة كلّ قسم مسوغات هذه التقسيمات، وبعض المعلومات حول خصائصها التاريخية والثقافية.

لقد أدركنا الصعوبات التي نواجهها في استخدام السلالات بوصفها معياراً رئيسياً لتجزئة العصور داخل كلّ مرحلة؛ لأنّ العديد منها يتجاوز في كثير من الأحيان حدوده الجغرافية، ولأنّ هذه السلالات تتقاسم في ما بينها الثقافة العامة ذاتها والذوق الفني

عينه. وعلى هذا الأساس بادرنا إلى تصنيف المعالم بحسب المناطق، فقسمنا العالم الإسلامي إلى ثلاثة أقاليم؛ الغربي: من المحيط الأطلسي إلى ليبيا، والمتوسّط: من مصر إلى سهل بلاد ما بين النهرين، والشرقي: من جبال زاغروس وشرق الأناضول إلى الهندوس وحوض تاريم في آسيا الوسطى.

وجدير بالذكر هنا أنّ هذا التقسيم اصطلاحي، شأنه شأن أيّ تقسيم للمناطق الثقافية؛ لكن بدا لنا أنه أكثر ملاءمة من التقسيمات السياسية، ويسهل التصرّف فيه أكثر ممّا هي الحال لو جزّأنا العالم الإسلامي برمّته إلى حِقب زمنية. ثمّ ذيلنا كلّ فصل بموجز للتصنيفات التاريخية الفنية أو الأسلوبية أو التعبيرية بحسب ما ينطبق على منطقة معيّنة في مرحلة زمنية معيّنة، كما وضعنا من حين إلى آخر توصيات لمزيد من البحث. إنّ ثراء المعلومات المتوافرة والخطوات الأولى باتجاه خطاب نقدي حول الفنّ الإسلامي تسمح اليوم بمعالجة تاريخه بمزيد من التمرّس النظري، مقارنة بما كان مُتاحاً منذ بضعة عقود. لكن ثمة استثناء جزئي في التقسيمات التنظيمية التي اعتمدناها؛ فقد بدا لنا أنّ من غير ممكن تجزئة عصر الفاطميين الثري والمتألق (909 ـ 1171م) إلى عناصر زمنية أو إقليمية منفصلة كي ينسجم مع الإطار العام للتاريخ الإسلامي كما قسمناه؛ فهذا العصر ينتمي إلى الغرب الإسلامي وكذلك إلى منطقة الأقاليم الوسطى، كما عاش أوج ازدهاره في فترة تُغطّي مرحلتَين من المراحل التاريخية التي اعتمدناها. وقد انتهى بنا المطاف إلى إدراج معظم الفنّ الفاطمي في قسم الإسلام القروسطي وفي الأقاليم الوسطى لأسباب سنشرحها في حينها، لكن بعض التحف الفنية الفاطمية قدّمناها في فصول الأقاليم الإسلامية الغربية في الفترة المبكّرة. وما من شكّ في أنّ ذلك تصنيف غير دقيق لتاريخ عصي على التصنيف.

وقد عرضنا الفنون بطريقتين مهمّتين، فقد تخلّينا عن جعل الرسم على الخزف نوعاً منفصلاً وقائماً بذاته، وعمدنا عوضاً عن ذلك إلى إدراج الرسم على الجدران ضمن الزخرفة المعمارية من ناحية، وقد ضممنا المخطوطات المزخرفة وكذلك الحروفية إلى التصنيف الأوسع لفنّ الكتاب من ناحية أخرى. كما أدخلنا تصنيف "التّحف الفنية" عوضاً عن "الفنون الزخرفية" بهدف التعبير عن واقع الفنّ الإسلامي المبكّر والقروسطي، بدلاً عن التسلسل الأفقي التقني الذي هو في الأصل تطوّر لأوروبا الغربية. وقد رُتِّبت "التحف الفنية" اعتماداً على الحامل والوسيلة، باستثناء الفصل السابع.

ويتمثّل التغيير الآخر الذي شمل هذا الكتاب في إدراج قسم جديد خُصِّص لتأثير الفنّ الإسلامي على إبداع غير المسلمين داخل الفضاء الإسلامي؛ ولاسيّما الإنتاج الفنّي للدول المجاورة للعالم الإسلامي، أو على إنتاج تلك المناطق النائية التي انبهرت ببعض سمات الفنّ الإسلامي في كثير من الأحيان. وهكذا بدا لنا أنّ تلك الملامح الخاصة بالفنّ الأرميني أو فنّ صقلية النورمندية تُفهَم على وجه أفضل من الوهلة الأولى في سياق ثقافتها الخاصة ممّا هي الحال لو قُدِّمت بوصفها أمثلة موسمية عن تأثيرات "عائمة" أو "غازيَة". ولسوف تغيب سمة رئيسيّة في الثقافة القروسطية عموماً إذا تجاهلنا التأثير القويّ أو الضعيف للأشكال والأفكار القادمة من العالم الإسلامي، أو إذا فصلناها عن إطارها الضمني.

أما التغيير الثالث فقد جرت مناقشة وتصوير تُحف تمثّل أكبر قدر ممكن من الوسائط والحوامل سعياً لتوسيع الصورة الشاملة للإنتاج الفنّي لكلّ منطقة رئيسية. وحاولنا ـ إضافة إلى تقديم مجال بحثي أوسع ـ تضمين أكبر عد ممكن من التّحف المؤرّخة والقابلة للتأريخ وكذلك تلك القادمة من المناطق ذاتها بهدف تأسيس قواعد آمنة يمكن أن تُجمع فيها تُحفٌ مماثلة لكنّها لا تتمتّع بالقدر ذاته من التوثيق. وقد حملنا ذلك إلى حذف بعض الصور الواردة في الإصدار السابق وإضافة صور كثيرة من الأخرى، ومنها الصّور الملوّنة. ولا تورد التعليقات على هذه الصور سوى ما هو معروف عن العمل الفنّي ولا جدال فيه؛ مثل: الموادّ، والتقنيات، والتأريخ المُضمّن أو تاريخ الإنجاز المؤكّد، ومكان الصنع. أمّا الحواشي فهي تحيل إلى أغلب الأدبيات ذات الصلة، وتشمل أحياناً وجهات نظر أو آراء أو نقاشات بديلة حول المسائل الفنية. كما سعينا من خلال قائمة المراجع إلى تقديم أدوات مفيدة للأبحاث اللاحقة، وقد قرّرنا بعد تردّد طويل أنّه نظراً إلى أنّ النصّ يتبع أساساً التسلسل الزمني والجغرافي يتعيّن أن تكون قائمة المراجع مرتّبة بحسب المحاور ووفق الوسائط الحاملة. وأوردنا مسرداً ينتقي ويُعرّف كلّ الكلمات غير المألوفة بالإنكليزية أو المهمّة بوجه خاص في الثقافة الإسلامية.

وعلى الرغم من أنّ عدة فقرات وصفحات من الإصدار الأوّل بقيت على حالها في هذا الإصدار، إلاّ أنّ التغييرات التي أدخلناها على تقديم المعالم الفنية كبيرة جداً، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب مُستوحَى ومتأثّراً بالإصدار الأوّل فإنّه كتاب جديد بالفعل. يُمثّل هذا العمل مقاربة للفن الإسلامي تُركّز على التطوّر الثقافي والفنّي للعديد من المراكز الإقليمية ومن الحواضر الكبيرة في الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان العصر الإسلامي المُبكّر الأصيل، وتُركّز على الطّرائق المتعددة لإبداع محيط جميل عوضاً عن التركيز على فكرة مثالية بصرية فردية تجد لها تعبيرات محلّيّة مختلفة. ويُفترض أن يكون التوتّر القائم بين هذَين المقاربتَين توتّراً إبداعيّاً. ويُمكن أن يعود إصدار آخر في المستقبل يؤلّفه كتّاب آخرون إلى مزيد من الوحدة بين مكوّنات الفنّ الإسلامي، أو أن يلجأ ـ وهذا المُرجّح ـ إلى تقسيم المعارف المتزايدة باطّراد والمتوافرة لدينا حول فنون الشعوب الإسلامية إلى أجزاء منفصلة. ونُقرّ في الوقت ذاته بوجود هنّات هنا وهناك لعدم التجانس بين الأساليب المختلفة في الكتابة.

استغنَينا عند كتابة الكلمات العربية والفارسية بالحروف اللاتينية عن علامات التشكيل في النص، باستثناء الاقتباسات المباشرة من اللغة الأصلية، بينما تظهر علامات التشكيل كاملة في المسرد. وفيما يتعلّق بأسماء الأشخاص والأماكن والكلمات ـ مثل "محراب" الواردة في معظم القواميس ـ فقد كُتبت بحسب التهجئة المألوفة في اللغة الإنكليزية، واستثنينا كتاب الوحي الإسلامي وكتبنا (Qur'an)، وليس (Koran) التي أقرّها قاموس ويبستر. وحاولنا أن نتلافى كلّ الإشارات إلى "الشرق الأدنى أو الأوسط"، وإلى "المشرق" أو "الشرق". كما سعينا إلى تعريف الفضاءات الإقليمية بالعبارات الخاصة بها بدلاً من تسميتها من وجهة نظر خارجية أو غربية أوروبية. ويشير اسم "الإسلام" إلى الدين والعقيدة، وفي بعض الحالات النادرة إلى مجمل الثقافة التي يغطّيها هذا الكتاب، كما استخدمنا دون تفرقة نعتَي "إسلامي" Islamic و"مسلم" Muslim. وحصرنا استخدام اسم "تركي" بالمسائل المتّصلة بتركيا المعاصرة وشعبها، ولجأنا إلى "تركماني" Turkic لتعريف كلّ الحالات المناسبة الأخرى. وتشير كلّ التواريخ الواردة إلى الحساب الميلادي، وعندما يرد تاريخان فإننا سنفصل بينها بخط مائل؛ فالأوّل للتاريخ الهجري الموافق للحساب القمري الإسلامي الذي يبتدئ عام 622 م.

يرغب المؤلّفان ـ على قيد الحياة[1] ـ في الاعتراف بالجميل قبل أيّ شيء إلى المؤلّف الثالث ريتشارد إتنغهاوزن الذي كان أستاذهما ومستشارهما وزميلهما، وقد ساعدت

الدكتورة إليزابيت إتنغهاوزن في تأليف هذا الكتاب كما فعلت لدى تأليف الإصدار الأوّل، وساعدت مقترحاتها الناجمة عن قراءتها الثاقبة لجلّ المسودّات في تحسين جودتها، ونعترف لها بخالص الجميل لاهتمامها بكلّ النواحي المتعلقة بهذا الإصدار. قرأ العديد من زملائنا ـ ريناتا هولود وليندا كوماروف ومعان ز. مدينة ولاري نيس وميغان ريد ـ فصولاً بأكملها، وقدّموا ملاحظات نشكرهم عليها بصدق.

وهناك زملاء آخرون ـ جايمس آلن وسومر أتاسوي وناسي باكرسي ومايكل بايتس وشيلا بلير وجوناثان بلوم وليندا فرتسنغر وعبدالله غوشاني وروزالند هودن وراشيل حسون ونابوكو كاجيتاني وتشالز ليتل ولويز ماكي وعبدالرزاق معز وغونول أوني وناصر ربّاط وسكوت ردفورد ود. فارتشايلد رغلز وجورج سكندون وبريشيلا سوشاك وياسر طبّاع وأنطونيو فاليخو تريانو وأوليفر واتسون ودونالد ميتكومب وأيسين يولتار ـ أرسلوا ملاحظاتهم، أو أجابوا عن أسئلة شاعرين أنّ هذا المؤلّف سيكون كتابهم أيضاً بعد أن تأثّروا بالمحتوى لدى استخدامهم الإصدار الأوّل.

لم يكن هذا العمل ليكتمل لولا باحثَين شابّين؛ فقد تولّت د. سنتيا روبنسون ـ مساعدة أوليغ غرابار ـ على امتداد سنوات تحرير هذا الكتاب فطبعت النصّ الأصلي وحفظته على قرص مدمج، مع العلم بأنّه نُشر أوّل مرة في عصر ما قبل الحاسوب، ثم بحثت في المكتبات عن المراجع الدقيقة وساعدت في تحرير أقسام كاملة من الكتاب باختزال الجُمل الطويلة، وأعدّت قائمة المراجع الأولية التي اختصرناها لاحقاً، كما ساندت بحماسة وحيوية ماريلين جنكنس مدينة في عدّها الثقافة الإسلامية الغربية ثقافة مستقلّة في حدّ ذاتها. أمّا جاكلين كيرنر فقد أوكلت لها المهمّة الصعبة المتمثلة في تنسيق الصّور التي جمّعها ثلاثة مؤلفين وترقيمها، وأنجزتها بنجاح فائق، ثم تكفّلت بتحرير المسرد ووضع التواريخ على الخرائط، وتأكدت من تناسق المفردات وقائمة المراجع النهائية.

ونريد أن نستحسن في الأخير تلك الرغبة في إنجاز العمل الشاق والنّفس الإبداعي والودّي والتعاوني الذي عملنا به وتخطّينا بفضله الاختلافات في الرأي التي ظهرت في بعض الأحيان. كنّا مختلفين فيما بيننا في المعارف والأمزجة والخبرة المهنية، وقد أثرى بعضنا بعضاً عندما سعينا لدمج كتابات مؤلّفة في أزمان مختلفة وتشمل مواقف مختلفة تجاه تاريخ الفنّ ضمن نصّ واحد.

قدّمت لنا المؤسسات التالية دعمها التقني والمالي: معهد الدراسات المتقدمة في برينستون، ومتحف المتروبوليتان للفنّ بنيويورك، ومؤسسة البركة، ومؤسسة هاس، والسيد والسيدة جايمس ف. بورك، والدكتورة إليزابيت إتّنغهاوزن.

كانت المهمّة الكبيرة المتمثلة في جمع الصور بين يدي سوزان روز سميث، كما كانت الحال في الإصدار الأوّل، ونحن مدينون لها كثيراً، ولا سيما إذا أدركنا أنّ الصور كانت مطلوبة من زهاء 28 بلد، ولم نكن لنقدر على إتمام المهمّة بسلاسة لولا المساعدة الدائمة والمختصة التي قدّمتها لنا ماري دوهارتي من متحف المتروبوليتان للفنّ بنيويورك. كما نريد أن نتقدّم بالشكر للناشر مطابع جامعة يال، ولقارئ معيّن لم يُفصح عن هويّته قدّم لنا تعليقات ومقترحات مهمّة حاولنا اتّباع كثيرٍ منها، ولجون بانكس الذي قرأ النص بصبر وعناية، ولسالي سالفيزن التي أشرفت على العمل بأكمله، وإلى جون نيكول الذي أجرينا معه النقاشات الأولى حول فكرة إصدار جديد.

أوليغ غرابار وماريلين جنكنس مدينة

1. تُوفّي أوليغ غرابار سنة 2011 قبل صدور هذه الترجمة التي كانت مصدر فرحة وسعادة كبيرتين له في أثناء أيامه الأخيرة، وهو ما عبّر عنه عندما التقيته في الدوحة سنة 2010 عندما كرمته مؤسسة آغا خان بجائزتها. (المُترجم)

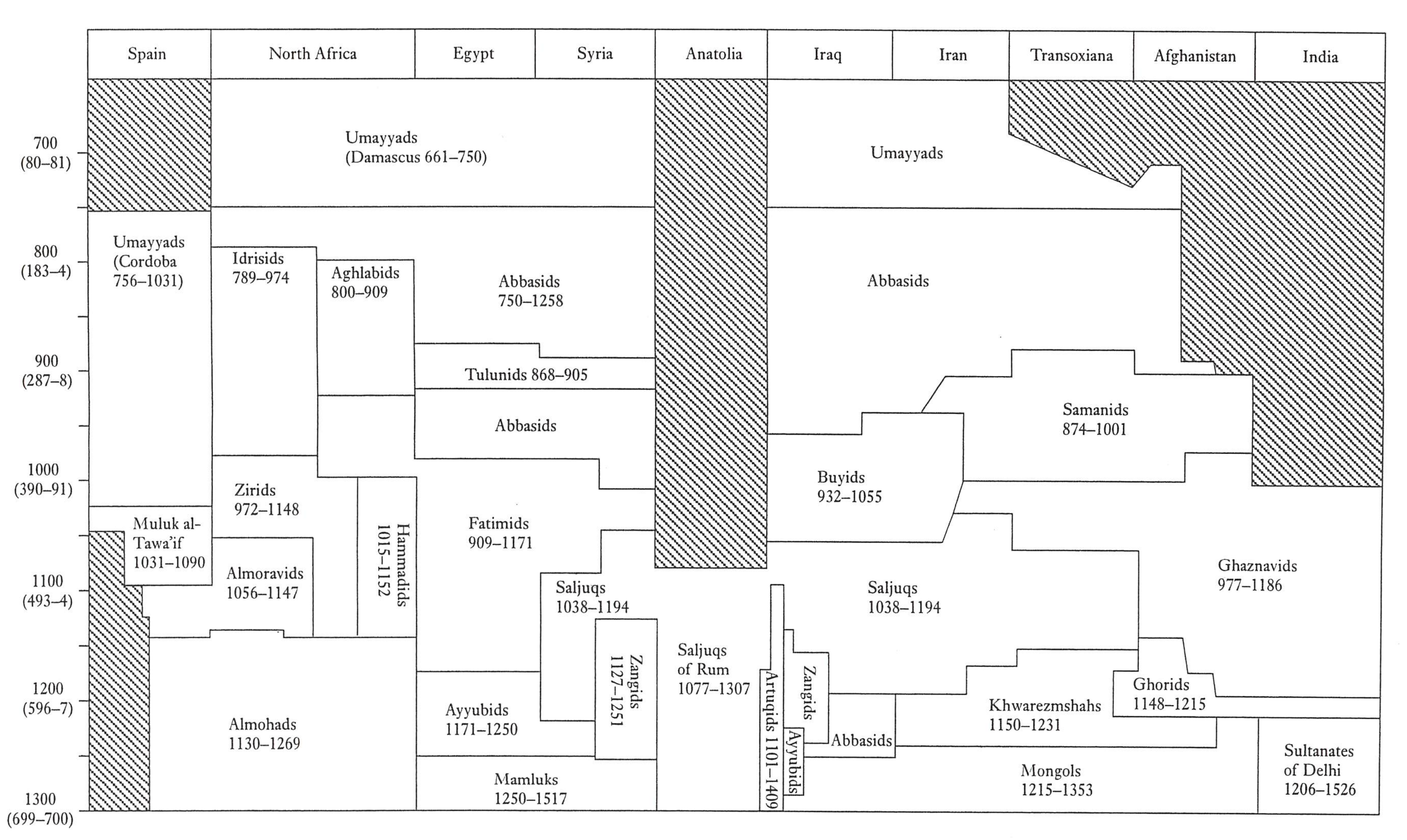
توطئة الطبعة الأولى

طلب منّي سنة 1959م الراحل البروفيسور ريتشارد إتّنغهاوزن أن أتعاون معه في تحرير كتاب مُخصّص للفنّ الإسلامي للناشر بيليكان. وقد وضعنا خطة الكتاب وحرّرنا جزءاً لا بأس به على امتداد الخمس سنوات أو الستّ سنوات اللاحقة. غير أنّه ـ و بصورة ما ـ لمّا أنهينا الفصول إلى حدود الغزو المغولي في القرن الثالث عشر م ظهرت ضغوط والتزامات أخرى، ولم يكتمل الكتاب. كان من الصعب المحاججة في ذلك العهد بأنّ تقديم الفنّ الإسلامي يتطلّب أكثر من كتاب، لكن في السنوات العشرين اللاحقة ظهر كمّ هائل من المعلومات، وبرز بعض الباحثين المميّزين، وترسّخ مزيد من العمق في تخصّص دراسة الفنّ الإسلامي، واتّضح بوجه خاص اهتمام متزايد بالعالم الإسلامي، كلذلك حملنا إلى اتخاذ قرار بأن ندرس بصفة منفصلة الفنّ الإسلامي في العصر الوسيط إلى حدود سنة 1260م من ناحية، ثمّ قرون الإمبراطوريات العظمى من ناحية أخرى.

وهكذا كان الإطار الرئيسي لهذا الجزء الأوّل جاهزاً، ولم يتطلّب الأمر إلاّ مراجعة الفصول التي حُرّرت منذ عشرين سنة خلت، واختيار صور جديدة، وإضافة أخرى، وتحسين الهيكل التقني. وقد وافقت الدكتورة شيلا بلير والدكتورة إستيل ولان على مساعدتنا في هذه المهامّ، وإنّني مدين لهما بكثير من الفضل في هذا المؤلف. ففحصتا النصوص المؤلّفة منذ أمد بعيد آخذتين في الحسبان المتطلّبات الجديدة على ضوء المعارف الحديثة. وقد اختارتا الصور المناسبة وكانتا مستعدّتين كلّما ظهرت الحاجة إليهما. ويتعيّن عليّ كذلك ذكر جودي نارن وسوزان روز سميث اللذين شكّلا عماد هذه السلسلة، وتميّزا بروح الدعابة، وبكفاءة خلابة، ولم يكن هذا الكتاب ليكتمل دون صبرهما وتفانيهما. وأرجو التذكير بصفة شخصية أكثر بالدعم المستمرّ والاهتمام الذي أبدته الدكتورة إليزابيت إتّنغهاوزن.

تصوّرتُ مع البروفيسور إتّنغهاوزن هذا الكتاب منذ البداية على شكل استعراض ودليل، وليس أداة للتفكّر والتأويلات الثقافية على نطاق أوسع. يهدف هذا الاستعراض إلى تقديم المعلومات الأساسية بأكبر قدر من الوضوح والتشويق حول معالم عُرْف فنّي معيّن، واقتراح بعض المسائل البحثية الرئيسية التي لم تجد لها حلولاً. وعلى الرغم من النقائص والأخطاء في مواطن عدّة فإنّني أعتقد بأنّنا بلغنا هذا الهدف بإتاحة الفرصة للطلبة والقرّاء لمتابعة المسائل التي تهمّهم بالقدر الذي يرغبون فيه، وتتوافر جلّ هذه الإمكانية في الحواشي وفي قائمة المراجع الناتجة عنها. وتسعى قائمة المراجع المشار إليها إلى تقديم صورة عن وضع الدراسات في هذا المجال إلى حدود سنة 1985م.
وقد تركّز اهتمامنا على امتداد العمل على الجانب التاريخي، وعلى التعرّف إلى ما حدث في مناطق وأزمان معيّنة وتفسيره. ودون إنكار قيمة الدراسات التأويلية حول الفنّ الإسلامي التي تتقاطع فيها المناطق والعصور ـ حيث انتشرت بكثافة في العقود الأخيرة ـ إلاّ أنّ موقفنا ببساطة أنّ ذلك ليس ما سعى هذا الكتاب إلى إنجازه. إنّه تاريخ تقليدي لفنّ ثقافة معيّنة. وعلى غرابة ذلك لم يسعَ أحد منذ عشرينات القرن العشرين ـ مع استثناءات قليلة مقتضبة وغير مُرضية ـ للقيام بذلك فيما يتعلّق بالفنّ الإسلامي.
لا أعتقد بأنّه يمكن إهداء كتاب لذكرى أحد مؤلّفيه، لكنّني أرغب في هذا المقام في فعل ذلك، وفي التذكير بالراحل ريتشارد إتّنغهاوزن. وأفعل ذلك أوّلاً على النطاق الشخصي لأذكّر مدى ديني له على امتداد السنوات، ولأعبّر له عن امتناني لثقته بشخص لم يبلغ وقتئذ الثلاثين من عمره لتحرير تاريخ للفنّ الإسلامي. كما أنّه يليق بي أن أذكّر أنّه على إثر جيل الروّاد في دراسة الفنّ الإسلامي (ماكس فون برشيم وإرنست هرتزفال وإرنست كونل وتوماس أرنولد وجورج مارسي) يعود الفضل لريتشارد إتّنغهاوزن وجان سوفاجي الذي يفوقه ببضع سنوات في رسم الاتجاهات الجديدة التي اتّخذتها دراسة الفنّ الإسلامي نحو فهم الدلالات الثقافية للتحف الفنية والمعالم المعمارية، ونحو تعريفات دقيقة لخصائص أزمان وأماكن بعينها، ويعكس هذا الكتاب ـ على حدّ علمي ـ تلك الاتجاهات.

أوليغ غرابار


Chronological chart of the principal dynasties
Spain
North Africa
Egypt
Syria
Anatolia
Iraq
Iran
Transoxiana
Afghanistan
India
700 (80–81)
800 (183–4)
900 (287–8)
1000 (390–91)
1100 (493–4)
1200 (596–7)
1300 (699–700)
Umayyads (Damascus 661–750)
Umayyads
Umayyads (Cordoba 756–1031)
Idrisids 789–974
Aghlabids 800–909
Abbasids 750–1258
Abbasids
Tulunids 868–905
Abbasids
Samanids 874–1001
Buyids 932–1055
Zirids 972–1148
Hammadids 1015–1152
Fatimids 909–1171
Muluk al-Tawa'if 1031–1090
Almoravids 1056–1147
Saljuqs 1038–1194
Saljuqs 1038–1194
Ghaznavids 977–1186
Zangids 1127–1251
Saljuqs of Rum 1077–1307
Artuqids 1101–1409
Zangids
Ayyubids
Abbasids
Khwarezmshahs 1150–1231
Ghorids 1148–1215
Almohads 1130–1269
Ayyubids 1171–1250
Mamluks 1250–1517
Mongols 1215–1353
Sultanates of Delhi 1206–1526


URALS
Caspian Sea
Jaxartes
(Syr Darya)
TRANSOXIANA
KHWARAZM
Oxus
(Amu Darya)
Bukhara
Merv
Samarqand
ZERBAIJAN
Tabriz
Nishapur
Mashhad
MAZANDARAN
KHURASAN
ul
Herat
HINDU KUSH
ghdad
Ghazni
ZAGROS
Isfahan
SISTAN
Lashkari
Bazar
es
Basra
FARS
HIMALAYAS
Delhi
Indus
Ganges
ABIA
en
60°
90°



60°
30°
Equator
0°
30°
PYRENEES
Tagus
AL-ANDALUS
Cordova
Seville
Granada
Algiers
Tunis
Qayrwan
Palermo
Rabat
Fez
Marrakesh
ATLAS
IFRIQIYA
MAGHRIB
Istanbul
ANATOLIA
TAURUS
Diyarbakr
Aleppo
JAZIRA
Damascus
PALESTINE
Amman
Jerusalem
Alexandria
Fustat
Cairo
Nile
Aswan
HIJAZ
Madina
Mecca

المقدمة



الفصل الأول

ظهور الإسلام والمناخ الفني لتلك الحقبة

يُحيط أحيانًا بعبارة "إسلامي" -عندما ترتبط بالفنّ- كثيرٌ من الغموض والجفاء. ويعود أصل المفردة بوضوح إلى العقيدة الإسلامية، التي سوف نتناولها بإسهاب في هذا المقام. أمّا عندما نطبّقها على الفنّ فـ"الإسلامي" يشير إلى كلّ المنشآت، وآثار الثقافة المادية التي أنتجها المسلمون، أو أُنتجت للناس الذين عاشوا في ظلّ حكّام مسلمين، أو في كيانات اجتماعية وثقافية تأثّرت بقوة بأنماط الحياة والفكر التي تُميّز الإسلام، سواء كان الناس في الحالة الثانية مسلمين أم لا. وعلى عكس "المسيحي"، لا تُعرِّف عبارة "الإسلامي" العقيدة فحسب، بل ثقافة بأكملها. ويُفسّر ذلك -نظريًا على أقلّ تقدير- بأنّ الفصل الإنجيلي بين مملكة قيصر ومملكة الربّ غير قابل للتطبيق في الإسلام. وعلى عكس المسيحية أيضاً، لم يتطوّر الإسلام في بداياته بوصفه عقيدة لقلّة قليلة ازداد أتباعها في ظلّ دولة غريبة عنها، وطوّرت شيئًا فشيئًا سمات فكرية وفنية مميّزة، حتّى أينعت هذه العقيدة أخيرًا بعد بضعة قرون، لتصبح إمبراطورية، وتولّد فنًّا، وكذلك فلسفة، ونظرية اجتماعية.

حصلت في الإسلام -على عكس المسيحية- كل هذه التطورات بسرعة فائقة، في عقود قليلة من القرن الأول الهجري / القرنين السابع والثامن الميلاديين. عندما هاجر النبيّ محمّد (صلى الله عليه وسلم) سنة 622م، من مكّة ليُؤسّس أوّل دولة إسلامية في المدينة (يثرب القديمة)، كان كلّ المجتمع الإسلامي يتكوّن من نزر قليل من الأتباع من سكّان المدن التجارية في غرب الجزيرة العربية. وكان بيت النبيّ (صلى الله عليه وسلم) مركزهم السياسي والروحي الوحيد. لكن بحلول سنة 132هـ/ 750م كانت الجيوش العربية الإسلامية قد اخترقت جنوب فرنسا، وشقّت في آسيا الوسطى نهر الأوكسوس (عُرف عند العرب بنهر جيحون)، ونهر سيردريا (عُرف عند العرب بنهر سيحون)، وبلغت بلاد الهند. وكانت وقتها السلالة الإسلامية الأولى (أي دولة الأمويين) قد حكمت وتلاشت، وتأسّست مدن جديدة في شمال إفريقيا، ومصر، والعراق. كما شُيّدت قبّة الصخرة في القدس، بينما بُنيت مساجد أخرى كبيرة وصغيرة في القدس نفسها، ودمشق، والمدينة، والعديد من المدن الأخرى. كانت وظيفة المساجد مكان التجمّع لأداء الصلوات، وكذلك لتقوية الأواصر السياسية والاجتماعية التي تربط بين المؤمنين. وانتشرت عشرات القصور الرائعة في بلدان الهلال الخصيب، وبلاد ما بين النهرين، والساحل السوري الفلسطيني. وبعبارة أخرى، لم يتطوّر الفن الإسلامي تدريجياً عند التقاء العقيدة والدولة الجديدتين بأية تقاليد قديمة تواصلت في المناطق التي امتدّ إليها النفوذ. بل يكاد بروز الفنّ الإسلامي يكون فُجائياً مثل عقيدته ودولته. ومهما كانت المهارات والأعراف المحلية، الموجودة وقتها، المُستخدَمة في تشييد البنايات الإسلامية المبكّرة وزخرفتها، فإنّ السمات المشتركة لهذه المنشآت مبنيّة للمسلمين ولخدمة أغراض لم تكن موجودة على ذلك المنوال قبل الإسلام. ولكي نفهم هذا الفنّ والأشكال التي ابتكرها، والطرائق التي توخّاها في إبداعاته، من الضروري أن نتحرّى أوّلاً إن كان العرب الذين غزوا مناطق شاسعة إلى هذه الدرجة قد حملوا معهم أية تقاليد مميزة. ثم أن ندرك ثانية إن كانت العقيدة الجديدة فرضت سلوكات، أو قوانين محددة تطلّبت تعبيراً فنياً، أو هي شكّلته. وعلينا أن نعرف أخيرًا: ما هي التيارات الفنية الكبرى التي لقيها المسلمون في البلدان التي حكموها؟

لا يجدر بنا أن نعتمد كلّ الاعتماد على المعلومات المكتوبة حول الجزيرة العربية قبل الإسلام؛ لأنّها مصبوغة في أغلب الأحيان بأفكار مُسبقة تعود إلى الأزمنة التالية، قلّلت من شأن التراث الذي وصل إلى إسلام العصر الوسيط قادماً من الجاهلية، أي "زمن الجهل" الذي سبق ظهور الإسلام. لكن يبدو أن التحليل المعمّق لنصوص مثل "أخبار مكّة" للأزرقي المحرّر في نهاية القرن الثاني ومجمل القرن الثالث الهجري / القرن التاسع الميلادي، عندما كانت العديد من ممارسات ما قبل الإسلام وذكراها حية، سوف يوفّر كماً لا يُستهان به من المعلومات حول الممارسات والطقوس الدينية في الجزيرة العربية قبل الإسلام، وحول الفضاءات الضرورية لأدائها. وقد انطلقت في المنطقة خلال العقود الأخيرة استكشافات أثرية ذات شأن شملت بعض الاستطلاعات وقليلاً من الحفريّات الأثرية، حيث كان أهمّها تلك التي جرت في الفاو جنوب غرب الجزيرة العربية.

من المتعارف عليه عمومًا أنّ عرب شبه الجزيرة العربية كان لهم عدد محدود جدًّا من الأعراف الفنية المحلية ذات الشأن، على الأقلّ في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام مباشرة. كانت الكعبة في مكّة [1] تُعدّ أكثر صروح المنطقة العربية قدسيّة، وتُشكّل حرمًا تُحفظ فيه الرموز القَبَلية لشبه الجزيرة العربية برمّتها. وهي بيتٌ شبه مكعّب شديد البساطة (10 x 12 x 15 مترًا). تذكر رواية منسوبة إلى مسيحي قبطي من مصر أنّه بُنِيَ سقف مسطّح للكعبة قائم على ستّة أعمدة خشبية في مستهلّ القرن الأول هـ/ السابع م. وأيّاً كانت دلالاتها الرمزية أو الزخرفية، يرجح أنّ الزخارف المرسومة التي تمثّل كائنات حية وجمادات كانت إحداثيات من القرن الأول هـ/ السابع م تحت تأثيرات أجنبية. فإذا كان أهمّ مبنى في المنطقة العربية وأكثرها شهرة يفتقد البريق المعماري، وهو مقدّس من كلّ القبائل تقريبًا، من المحتمل أنّ المعابد الأخرى التي تذكرها النصوص كانت أقلّ روعة.

أمّا فيما يتعلّق بالفنون المدنية، فإنّ المعلومات المتوافرة لنا أكثر شحّا، ولا شكّ في أنّ قصور تجّار مكّة الأثرياء كانت تُبرز مكانة ساكنيها وثراءهم، غير أنّ البيت الخاص الوحيد في شبه الجزيرة العربية الذي ظهرت أهميته، وسوف نتحدث عنه أكثر لاحقًا - وهو بيت محمّد (صلى الله عليه وسلم) في المدينة - كان يتألّف من باحة مربّعة بسيطة، وعدد قليل من الغرف الصغيرة على الجانب، ورواق من جذوع النخل مُغطّى بالسعف. ولا نعلم أشياء كثيرة عن التحف والأدوات المعدنية، أو الأنسجة التي استخدمها سكّان شبه الجزيرة العربية في القرون الميلادية الأولى؛ هل كانت تُصنَع محليًا أم كانت تُستورَد؟ أظهرت الحفريّات الأثرية في الفاو للنور مجموعة لا يُستهان بها من المنتجات التي جُلبت من منطقة البحر المتوسّط، وبعضها هندي الأصل، وعدة شظايا رسوم ما يزال الغموض يحيط بها. غير أن الاكتشافات الأثرية تبقى هزيلة، ولا تسمح باستنتاج بيانات كثيرة. كان نمط حياة الرحّل السائد وقتئذ لا يُقدّر الحرفي كثيرًا. وإذ لا يجوز نقل هذا الازدراء إلى منتجات الحرفي نفسها، يبدو أنّ الأسطورة العربية فيما قبل الإسلام لم تُولِ الأشياء المصنّعة تلك العناية التي أولتها بسخاء للخيول. وليس هناك أثر في الملاحم القديمة، أو الإيرانية، أو الغربية في العصر الوسيط يَذكر تَعلُّق أحدهم بسيف أو درع.

[1] مكة، الكعبة



[2] تدمر، معبد بل، نحت نافر، القرن الأول ميلادي

ومع ذلك، يجب علينا تلطيف هذا الإحساس بالجدب في مجال التطوّر الفنّي في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام؛ لأنّ الحفريّات الأثرية والاستكشافات نادرة، كما أنّ دراسات الوثائق الأدبية موسمية ومتقطّعة وتفتقد الانتظام. غير أنّ غياب الآثار أو التقارير الوصفية يجب ألا يحجب عنّا تأثيرات البيئة الدينية، والفكرية، والاجتماعية التي نشأ فيها الإسلام. فقد اتّخذت هذه البيئة مفاهيم وأنماطاً فكرية وسلوكية كان لها أثرها في تطوّر العقيدة وفي فنونها أيضاً. وهكذا نجد -على سبيل المثال- في مكّة وعدد من الواحات الأخرى المفهوم السامي القديم للحرم؛ يتمثّل الحرم في منطقة عادة ما تكون كبيرة بما فيه الكفاية، تُرسَم وفق مخطط تتفاوت بساطته من مكان إلى آخر، وتُعدّ مقدّسة ومحرّمة على بعض الناس وفي بعض المواقيت. كما يعود أصل كلمة "المسجد" (مكان السجود) إلى أصول سبقت الإسلام؛ ففي الطقوس الدينية البسيطة التي كان العرب يقيمونها إذّاك، يوضع رمز الإله داخل خيمة يُشار إليها أحيانًا بالقبّة، أو يُغطّى بقطعة من القماش داخل إطار مقبّب الشكل. وتتسنّى مشاهدة ذلك في النقش النافر المعروف، الذي عُثر عليه في مدينة تدمر [2]. أمّا المحراب الذي سيصبح لاحقًا أحد العناصر المميزة للمسجد، فقد كان الجزء المقدّس أو الرسمي لمؤسسة دينية أو مدنية. ويُظهر هذا المثال وغيره أنّ العديد من الأشكال والمفردات التي طوّرها الإسلام، وأعطاها دلالات دقيقة في المعتقد والحضارة الجديدين، كانت موجودة في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، وإن لم يتجاوز تعبيرها المعماري أو الفنّي المرحلة البدائية البسيطة.

إضافة إلى هذه المفاهيم البسيطة ذات التأثيرات المادية المحدودة، كان سكّان الحجاز في عهد محمّد صلى الله عليه وسلم واعين للإنجازات الفنية السابقة للحكام العرب في السباسب والصحارى الممتدة من الأناضول إلى المحيط الهندي. وعلى الرغم من أنّ إنجازات الأنباط (في منطقة الأردن اليوم تقريبًا) والتدمريين (في سوريا الوسطى) من القرن الأوّل قبل الميلاد حتى القرن الرابع بعده لم تترك سوى تأثيرات محدودة، غير أنّ هناك ثلاث ثقافات أخرى أثّرت بصورة أعمق وأطول في الزمن. إحداها دولة اللخميين، وهي سلالة عربية ارتكزت في العراق دولةً وسائطيةً، وعملت حلقة وصل بين الفرس والبيزنطيين في القرنين الخامس والسادس م. حيث كانت قصورهم الأسطورية كالخورنق والسدير رمزًا للبذخ الملكي الغائب في شبه الجزيرة العربية، وتُعدّ هذه القصور ضمن عجائب الدنيا. وقد أدخلوا عددًا من السمات الإيرانية للعالم السامي الذي يقطنه العرب. والأهم من ذلك، أن الرموز التي انبثقت منها الكتابة العربية المتداولة يبدو أنّها تطوّرت في عاصمتهم الحيرة، مع أنّ هذه المسألة ما تزال موضع نقاش.

والحضارة الأخرى التي ألهبت خيال العرب زمن ظهور الإسلام وقبله، هي الحضارة اليمنية في الطرف الجنوبي لشبه الجزيرة، حيث يُعتقد أن ملكة سبأ قد عاشت. وقد تمّت في السنوات الأخيرة عدة حفريّات أثرية تتعلق باليمن ما قبل الإسلام واليمن الإسلامي، ركّزت في الأساس على العصور الحديثة وما قبل الحديثة. لكنّنا نعرف من المصادر الأدبية ومن عدد محدد من التنقيبات الأثرية أنّ اليمن طوّر قبل مجيء الإسلام بقرون معمارًا متميّزًا يتألف من معابد وقصور وفنون نحتية محلية أصيلة. كما نعرف أيضًا من الأساطير المتأخرة أنّ الرسّامين اليمنيين كانوا مشهورين، إلى درجة أنهم دُعوا إلى بلاط الساسانيين الفرس. وفي نهايات القرن السادس ترسّخت سلطة مسيحية لم تدم طويلاً في المنطقة، لكنها أنتجت معمارًا مسيحيًا مميزًا، بقي لمدة طويلة في الذاكرة الجماعية العربية، وإن لم تدم البنايات نفسها أكثر من جيل. ويعود السبب وراء المستوى الرفيع للحضارة العربية الجنوبية إلى نظام الري باهظ الكلفة، وشديد التنظيم، الذي يُمثّله أفضل تمثيل سدّ مأرب. وقد شكّل دمار السد (في أواخر القرن السادس على الأرجح) السبب الرئيسي لانحطاط اليمن. لكن ثراء اليمن نجم في الواقع عن دوره في التجارة بين الهند والحبشة من ناحية، والبحر الأبيض المتوسط من ناحية أخرى. وفي القرن السادس، تحوّل الجزء الأكبر من هذه المبادلات التجارية صوب الخليج العربي. ورغم الشهرة الحالية للمنطقة الجنوبية للجزيرة بمعابدها المتعددة، فإنّ أهميتها تكمن أساساً في كون مبانيها المدنية ألهبت خيال العرب في العصور اللاحقة. بقدر ما يسمح لنا كتاب "الإكليل" للهمداني بإعادة تركيب الخصوصيات المعمارية للعمارات اليمنية العظيمة (ويمكن بالفعل إثبات بعض المعلومات الواردة في الكتاب بواسطة البقايا الأثرية)، إلاّ أنّ هذه الأدبيات تفتح لنا عالمًا شبه خيالي من القصور ذات العشرين طابقًا بقاعات العرش المقببة، وتماثيل النسور الطائرة، والأسود النحاسية المزمجرة، والعبيد السود حرّاس البلاط الملكي.

أمّا الثقافة العربية الثالثة ذات الشأن قبل الإسلام، فهي حضارة الغساسنة الذين حكموا البوادي السورية والأردنية إلى حدود القرن السادس م، ولعبوا بين الحين والآخر دور الأداة التنفيذية للسياسات البيزنطية. وقد أَمر الحكّام الغساسنة بتشييد العديد من البنايات الدينية، والمدنية، كوّنت جزءًا ممّا يطلق عليه المعمار المسيحي البيزنطي السوري، مثل "البريتوريوم" Praetorium في الرصافة. لكن طبيعة هويّتهم البصرية -إن وُجدت- ما تزال شديدة الغموض، ولا توجد تُحف أو إنجازات فنية (باستثناء الأعمال المعمارية) يمكن نسبتها إليهم. وتكمن أهمية الغساسنة في كونهم عاشوا واستثمروا تلك المناطق التي استقرّ فيها الأمويون في القرن الأول هـ/ السابع م. ومن الجائز أن العبور من الفنون الغسانية إلى الفنون الأموية تمّ بطريقة مباشرة، ممّا يجعل التفريق بين هذه وتلك أمرًا صعبًا في أغلب الأحيان.

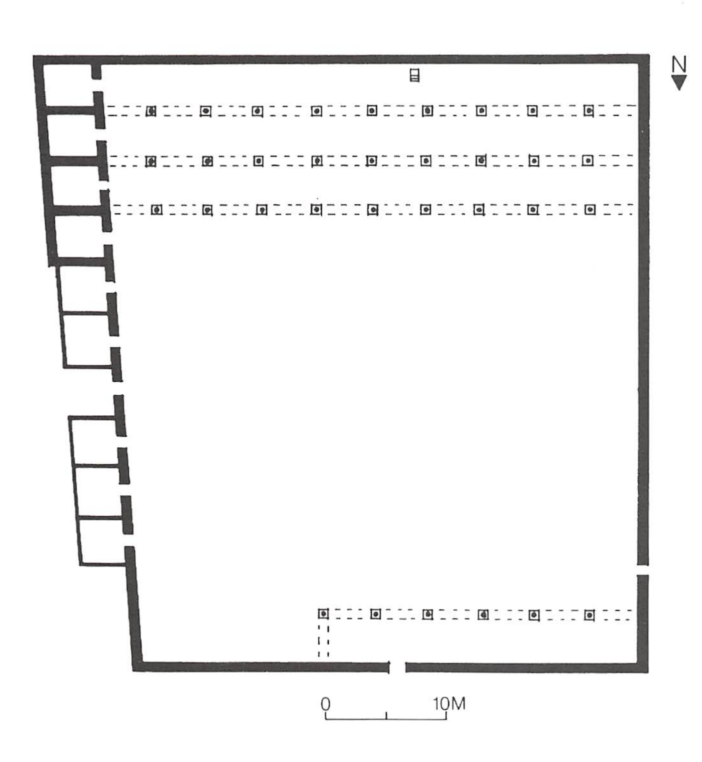
وهكذا، فإنّ ذكرى اليمن، واللخميين والغساسنة، التي حفظتها الأساطير والأشعار المرويّة وسط الخيام، أو في المناسبات الموسمية في الواحات الغنية، غذّت عقول المسلمين الأوائل وخيالهم، وقدّمت لهم رؤى تُصوّر فنونًا مدنية رائعة، ابتكرها العرب منذ قرون عديدة في طرفيْ الصحراء القاحلة. شكّلت هذه الرؤى ذات الإنجازات قليلة الانتشار وقتئذ، مع

عناصر الأشكال الرمزية المتاحة في معتقدات العرب، ونمط من الوعي بالتقنيات المنمّقة أكثر في الزخرف المعماري والتحف الفنية، عنصرًا رئيسيًا ضمن تكوين الفنّ الإسلامي.

تبرز جملة من الصعوبات عندما نلتفت إلى تلك السلوكات والمتطلبات التي أسّستها العقيدة، والتي سوف تُؤثّر عاجلاً أو آجلاً في الفنّ الإسلامي؛ ذلك أوّلاً لأنّ المصدر الوحيد الذي نقبله تمامًا لتلك الحقبة هو القرآن الكريم، أمّا الأحاديث التي ظهرت بوصفها ملحقات أو توضيحات لفكر النبيّ صلى الله عليه وسلم، فلا يمكن الاعتماد عليها دائمًا باعتبارها وثائق تاريخية، لأنّ زمن تقنينها الأول موضع كثير من الجدل. ثانيًا: لأنّ المسائل الفنية لم تظهر طَوال حياة محمّد صلى الله عليه وسلم، وعلى هذا الأساس فهو لم يحسم الأمور المتعلقة مباشرة بالفنون، أو الأنشطة الفنية ولم يفكّر فيها، سواء ما أورده القرآن، أو سيرته الموثّقة جيدًا. أمّا الأحاديث، أو السلوكات، أو التوصيات التي كان لها أثر في الفنون في آخر المطاف، فلم تكن مُوجّهة عن وعي بهذا الاتجاه. لذلك، فإنّ التعريف بها – على الأقلّ جزئيًا – استلزم الاعتماد على التعليقات الفكرية والتطورات الفنية اللاحقة.

يمكن القول فيما يخصّ فن العمارة المتأخر إنّ أهمّ إسهام قدّمه الإسلام المبكّر لشبه الجزيرة العربية هو المسجد (وجمعه مساجد). وقد ولّى محمّد صلى الله عليه وسلم وجهه نحو المسجد الحرام العتيق وحوّله إلى قبلة للدين الجديد (أي وجهة الصلاة) ﴿وَلَئِنْ أَتَيْتَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ بِكُلِّ آيَةٍ مَا تَبِعُوا قِبْلَتَكَ وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قِبْلَتَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذًا لَمِنَ الظَّالِمِينَ﴾ البقرة، 144. إضافة إلى ذلك، فُرض على كل مسلم ومسلمة الحجّ إلى مكّة مرة في الحياة لمن استطاع إلى ذلك سبيلاً. ولم تحدث على مرّ القرون إلاّ تغييرات طفيفة على الكعبة، كما لم تطمح إلاّ بنايات قليلة إلى نسخ المنوال المكّي. وبصفة عامة، ظلّ الحرم المكّي مركزًا فريدًا لا مثيل له، يُولّي كلّ المسلمين وجوههم شطره للصلاة. كما أدخل محمّد صلى الله عليه وسلم الصلاة الشخصية، وهي عمل عبادة محضة يؤدّيها المرء خمس مرات في اليوم أينما كان. لكنّ الصلاة تتمّ في بعض المناسبات كظهيرة يوم الجمعة في مساجد الله ﴿مَا كَانَ لِلْمُشْرِكِينَ أَنْ يَعْمُرُوا مَسَاجِدَ اللَّهِ شَاهِدِينَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ بِالْكُفْرِ أُولَئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ وَفِي النَّارِ هُمْ خَالِدُونَ. إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلا اللَّهَ فَعَسَى أُولَئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ﴾ التوبة: 18-17. والسبب أنّه انطلاقًا من ذلك العصر أصبحت الخطبة حول موضوعات أخلاقية ودينية وسياسية واجتماعية جزءًا لا يتجزأ من صلاة الجمعة. إنّها كانت تشكّل الوقت والمكان الذي تعبّر فيه المجموعة المسلمة، من خلال الإمام الخطيب، عن ولائها لحكّامها. ونتيجة لذلك استوجب إيجاد مسجد لائق يستوعب سكّان المدينة، ويصلح للوظائف الدينية والسياسية والاجتماعية. وقد شكّل هذا التطوّر نقطة محورية لفهم المعمار الإسلامي المبكّر.

لا تُعرف جيّدًا مساجد محمّد صلى الله عليه وسلم. وقد دأب في بعض المناسبات الكبيرة أو الأعياد على الخروج من المدينة نحو مصلّى كبير (أي مكان الصلاة)، يُحتمل أنّه كان على الأرجح مكانًا مقدّسًا قديمًا. أمّا في المدينة نفسها، فكان بيته يشكّل المركز الرئيسي. وعمومًا، يحاجج المؤرخون الحديثون أنّ التطوّر الفُجائي والسريع للعقيدة الجديدة حوّل ما كان في البداية سكنًا خاصًا إلى مكان عبادة وحكم، وأنّ ذلك حصل تلقائيًا، دون أن يكون تطوّرًا مقصودًا. بل إنّ النبيّ نفسه اعتبر بيته مجرّد مركز ملائم لأنشطته المختلفة. جاء في الآية 53 من سورة الأحزاب ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَدْخُلُوا بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلاَّ أَنْ يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرَ نَاظِرِينَ إِنَاهُ وَلَكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُوا فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُوا وَلاَ مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنْكُمْ وَاللَّهُ لا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ وَإِذَا



[3] المدينة المنورة، بيت الرسول صلى الله عليه وسلم، 624 م، مخطط إعادة البناء

سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ وَمَا كَانَ لَكُمْ أَنْ تُؤْذُوا رَسُولَ اللَّهِ وَلاَ أَنْ تَنْكِحُوا أَزْوَاجَهُ مِنْ بَعْدِهِ أَبَدًا إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ عِنْدَ اللَّهِ عَظِيمًا﴾. وإذ يُطلب من المؤمنين عدم دخول بيت النبيّ كما يريدون، يجوز أن يكون هذا الأمر متعلّقًا بمنطقة الغُرف الخاصة فقط. تصف العديد من المصادر اللاحقة بيت النبيّ بأنّه أوّل مسجد بناه المسلمون. كما تحاجّ الدراسات التاريخية الأقرب منّا زمنًا في أنّ توسعته –كما جاء في الحديث الشريف– حصلت انطلاقًا من فضاء عمومي اتّخذ وظائف خاصة لا في الاتجاه الآخر.

بغضّ النظر عن تفسير أصوله، فإنّ هذا المسجد البيت أو البيت المسجد، لم يكن بناية مدهشة جدًا من الناحية المعمارية، كان يتألف من ساحة مربّعة من الطوب المجفف في الشمس يبلغ طول ضلعها زهاء خمسين مترًا [3]. وعلى يمين الجانب الشرقي في الناحية الجنوبية جُهّزت بيوت لزوجات النبي (تسعة بيوت في العام العاشر الهجري / 632م لمّا تُوفّي محمّد صلى الله عليه وسلم). كما أُقيمت صفّة في الجانبين الشمالي والجنوبي قائمة على جذوع النخل، ومُغطّاة بالسّعف بعد أن اشتكى أهل البيت [ر] من الحرّ الشديد في الساحة. كان هناك باب لكلّ جانب من الجانبين الآخريْن، بينما أصبحت الناحية الجنوبية للبيت تُشير إلى اتجاه القبلة. كان النبيّ صلى الله عليه وسلم عادة ما يتّكئ على رمح قرب الطرف الشمالي من الصفّة الجنوبية لإمامة الصلوات وإلقاء الخطب. كما كان يعتلي منبرًا صغيرًا أحيانًا. ويعود أصل المنبر في التاريخ إلى كرسيّ كان يجلس عليه القاضي قبل الإسلام، ثم أصبح لاحقًا رمز السلطة عند أداء شعائر الصلاة، وفي مجمل الأنشطة التي تجري داخل المسجد.

إن تأويل المصادر المكتوبة فقط – المعتمدة عادة على السيرة – وإعادة تركيبها لا يمكن أن

يقدم لنا إلاّ احتمالات، ومع ذلك يجب الإقرار باحتمال أن يكون النبي قد أمر ببناء مسجد منفصل بجوار بيته (رغم شحّ الأدلة على ذلك). تُشير المصادر الأدبية إلى وجود مساجد إسلامية في القرى والمدن المجاورة، ممّا يفيد إدراك المسلمين الأوائل أنّ هذا الصنف من دور العبادة يُعدّ منشأة مُحدثة - وإن لم تكن كذلك في مظهرها المادي - غرضها جمع المؤمنين بالعقيدة الجديدة. ومن بين كلّ البنايات المذكورة في النصوص، فإنّ البناية التي أثّرت لاحقًا أكثر من غيرها في العمارة الدينية، هي بالذات تلك التي لا يمكن الجزم بأنّها كانت مسجدًا بالفعل. ولعلّ الفرضية الأكثر أمنًا هي الحديث عن الجمع في المدينة من 1-10هـ/ 622-632م بين التطوّر العَرَضي لبيت النبيّ، ليصبح مركزًا للمؤمنين، وبين الفكرة العامة السائدة بإيجاد بقاع محرّمة لعبادة الله. ففيما يتعلّق بالعمارة، لا يمكن استنباط أكثر من ذلك من القرآن، ولا من المصادر النصّية المبكّرة الأخرى. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الآيات القرآنية المتعلقة بالعمارة، أصبحت مستخدمة بطريقة معيارية في وظائف لم تظهر إلاّ في أزمان لاحقة لزخرفة بعض أجزاء المساجد والبنايات الأخرى. وعلى سبيل المثال أصبحت الآية الجميلة 35 من سورة النور التي تذكر الله بأنّه «نور السموات والأرض» منتشرة على المحاريب بعد بضعة قرون. [يقول الله تعالى]: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾. كما كُتبت الآية 33 من سورة فصّلت: ﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلًا مِمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ على مجموعة من ثلاث مآذن قرب أصفهان، حيث تمدح الآية من يدعو الناس إلى سبيل الله. تُظهر هذه الاستخدامات والتأويلات اللاحقة التأثير المباشر للقرآن أو للنبي في فن العمارة الإسلامية اللاحقة. ويُشير ذلك إلى العلاقة الإسلامية الفريدة من نوعها بين القرآن والمنشآت المعمارية.

سَكت القرآن الكريم عن جماليات الرسوم والنحت والفنون الأخرى، لكنّه ذكر عددًا من الأحكام الدقيقة والسلوكات العامة، كان لها أثر مهمّ في الفنون الإسلامية اللاحقة. ومنها الآية 90 من سورة المائدة [حيث يقول الله تعالى]: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ﴾. وإذ تُفسَّر الأنصاب غالبًا على أنها الأصنام، إلاّ أنّها تشير إلى أصنام تلك الآلهة التي اتّخذ جلّها هيئة بشرية. ونجد غموضًا مماثلاً في آية ثانية (الآية 74 من سورة الأنعام) حيث يَنهَى إبراهيم [ع] أباه عن عبادة آلهة على شكل أصنام: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً﴾. لم يتأكّد - بل لا يرجح - أنّ القرآن تضمّن تحريم التماثيل في هذه الآية وفي آية أخرى ذات صلة، إلاّ أنّ أحكامه المتعلّقة بعبادة الأصنام واضحة لا يلفّها أيّ غموض. وكما سنرى لاحقًا، اكتسبت الصور زمن انتشار الإسلام معاني تخطّت قيمتها الفنية كثيرًا، كانت ترمز للرؤى الصوفية والدينية والسياسية والإمبراطورية والفكرية، وكادت تكون نظيرًا مرادفًا للأعمال والشخصيات التي تمثّلها. وعلى هذا الأساس، فإنّ تحريم الأصنام المعبودة - الذي يشكّل مبدأ أساسيًا في الإسلام - إذا ما نُظر إليه في إطاره من الصور الحاملة لمغزى يكاد يكون سحريًا، قد آل في نهاية المطاف إلى تحريم تمثيل الكائنات الحية. ومع ذلك، فإنّ هذا التحريم ظهر أساسًا في المنشآت المعمارية والتحف الفنية والكتب التي لها صلة معيّنة بالدين الإسلامي. أمّا في المجال الدنيوي فإنّ العرف التشكيلي - الراسخ في جُلّ المناطق التي غزاها المسلمون إبّان القرن الأول هـ/ السابع م - لم يبقَ حيًّا فحسب (على عكس المفهوم الخطأ الشائع) بل واصل تطوّره على امتداد الفترة التي يرصدها هذا الكتاب.

إنّ مركز محمد صلى الله عليه وسلم في الإسلام كان كذلك مختلفًا تمامًا عن مراكز جُلّ المصلحين الدينيين: لم يكن إلاّ بشرًا ورسول الله. لم تُنسب إليه رسميًا معجزات، وطالما ردّد أنّه لا يقدر عليها. لم يجتز محنة من أجل نجاة الآخرين. وباستثناء بعض الأحداث عند بداية حياته النبوية، لا يوجد مغزى خصوصي يتعلّق بمجراها، بل إنّ شريعة القرآن طبَعتها بطابعها. وعلى هذا الأساس، رغم تطوّر توثيق السيرة المحمدية (على الأرجح منذ أواسط القرن الثاني هـ/ الثامن م)، فإنّ حياته لم تكتسِ الأهمية العميقة التي أحرزتها حياة المسيح [ع] أو بوذا، على الأقلّ من منظور الإسلام الرسمي. وفي غياب سيرة معيّنة بوصفها نموذجًا سلوكيًا أو رمزًا دينيًا، فإنّ الإسلام بصفة عامة، والمبكّر على وجه الخصوص، لم ينجذب كثيرًا نحو معالجة الوحي السماوي بالوسائل الأيقونية (الصورة والتمثيل).

في أصل آخر من المبادئ الإسلامية ينصّ القرآن على تحريم الفنون التصويرية، وتذكر آية أخرى أنّ الله هو الخالق الوحيد: ﴿اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ﴾ (الزمر: 62)، وهي صيغة من بين صيغ عديدة للتعبير عن هذه العقيدة. فبالنظر إلى طبيعة المعاني المضمّنة في الصور، حيث تكاد تكون مادية وقتذاك، يمكن فهم الحديث المتكرر في كثير من الأحيان، وقد نصّ على أن الفنّان الذي يصوغ تمثيلاً لكائن حيّ يُعدّ منافسًا لله ومصيره اللعنة الأبدية. والنص القرآني الذي يشير إلى خلق تمثيل لشيء ما يؤكّد بقوة هذه النقطة. والمعنى الذي وراء قول المسيح عليه السلام واضح: ﴿أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ﴾ (آل عمران: 49). ليس هذا الحدث معجزة خارقة فحسب، لا تتحقق إلاّ بإذن الله بغية إقناع الناس بحقيقة رسالة المسيح عليه السلام، بل إنّ بثّ الحياة في تمثال كان الغرض الوحيد المتأتّي من صنعه. ولذلك، تذكر عدة أحاديث لاحقة أنّ الفنّان يُطالَب يوم الحساب ببثّ الحياة في تمثيلاته، ويكون جزاء إخفاقه - بما أنّ الله وحده الكفيل بهذا - نعته بالمخادع الغشاش الذي يدّعي امتلاك قوة الله.

لم تظهر هذه النصوص ولا أخرى مماثلة لعدة عقود، بعد وفاة محمّد صلى الله عليه وسلم، ولم تكن نتيجة حتمية تتعلّق بالفنون وقتها، كما أنّ علماء الدين لم يقترحوا مبدأ تحريم الصور بالدرجة نفسها من الصرامة. ومع ذلك، فقد أظهر المسلمون منذ عصر البنايات الأولى للإسلام تمنّعًا أو حياءً فيما يتعلّق بتمثيل الإنسان أو الحيوان. ظهر هذا السلوك على شكل نقض فوري في حال الفنون الدينية، وردّ فعل أكثر فطنة ومهارة في الفنون الدنيوية. وعلى هذا الأساس، لا يصحّ أن نتحدث عن تدمير الصور والتماثيل في الإسلام iconoclasm، وإن دُمّرت بالفعل لاحقًا، بل يجدر بنا أن نطلق على هذا الموقف الإسلامي: تحريم الصور والتمثيلات aniconic.

أمّا الجانب الأخير من أهمية القرآن للفنّ الإسلامي فيتمثّل في طبيعة القرآن نفسه ووجوده؛ فهو يشكّل قطيعة تامة مع الماضي العربي الأمّي في الغالب. لقد استبدل القرآن منذ البداية الوظائف الأيقونية والرمزية والعملية للتمثيلات في الفنّ المسيحي أو البوذي بالكتابات. كانت هذه الأخيرة مقتبسة من القرآن في الأوّل، ثم امتدّت لتأخذ من النصوص الأخرى. لم تكتفِ الكتابة بكونها جزءًا لا يتجزّأ من زخرفة البنايات، ومن التحفة الفنية نفسها أحيانًا، بل دلّت كذلك على الغرض من البناية أو التحفة. إضافة إلى ذلك، تمّ إيلاء أكبر قدر ممكن من العناية لنسخ كتاب الله وبثّه. نتيجة ذلك امتدّت الحروفية إلى نصوص أخرى غير القرآن، ثمّ عُدّت في النهاية أعظم فنّ من الفنون. وبقيت ذكرى الخطّاطين وحدهم تُسجّل على امتداد فترة طويلة في المصادر المكتوبة من خلال أسمائهم، ممّا رفع من شأنهم فوق المستوى العام للحرفيين الآخرين الذين ظلّوا مجهولي الهُويّة.

شكّلت هذه العناصر الأربعة أهمّ الإسهامات في تكوين الفنّ الإسلامي خلال العقد الممتدّ من هجرة محمد صلى الله عليه وسلم (1هـ/ 622م) حتّى وفاته (10هـ/ 632م): شعائر الصلاة التي يُفضّل أن تقام في المسجد؛ ونموذج المسجد الذي نشأ تلقائيًا في بيت النبيّ؛ والإحجام عن تمثيل الكائنات الحية؛ واعتماد القرآن أثمن مصدر للمعارف الإسلامية، وكذا الحروف العربية شكّلت واسطة لبثّ تلك المعارف. وفيما عدا هذا البيت الذي قد يشكّل جزئيًا استثناء وموضوعًا قابلاً للنقاش، فإنّ المسألة تتعلّق أساسًا بالحالة النفسية وبمنحى التفكير. أمّا الأشكال والموتيفات، فقد انبثقت حصريًا في جلّ الأحيان من البلدان التي غزاها الإسلام.

يمكن لنا تلخيص أهمّ السمات التي ميّزت الفن الغربي الآسيوي في منتصف القرن الأول هـ/ السابع م باقتضاب. فقد؛ أثّر الفنّ الكلاسيكي اليوناني والروماني بمعناه الواسع، في كلّ الأقاليم التي فتحها المسلمون وقتئذ، والتي شكّلت النواة الصلبة لدار الإسلام. يلخّص ذلك كارل بيكر بإيجاز قائلاً: "لولا الإسكندر الأكبر لما وُجدت حضارة إسلامية موحّدة". ويعني ذلك شيئين: ورث الفنّ الإسلامي، كالحضارة الإسلامية نفسها والفن البيزنطي والفنّ المسيحي الغربي جانبًا وفيرًا من العالم اليوناني الروماني من ناحية، ومن ناحية أخرى، فقد تطوّرت بدرجات مختلفة من الكثافة - امتدادًا من شمال غرب الهند إلى إسبانيا - مفردات ثرية جدًا من الإمكانات التشكيلية، قادمة مباشرة - قلّ ذلك أو كثر - "من الوحدة ضمن التنوّع" التي ميّزت المزيج الثقافي الهلينستي koiné وأصبحت متاحة للثقافة الجديدة. وفي مجال المعمار كانت العناصر الأساسية للبنايات من وسط آسيا إلى الغال [La Gaule أي فرنسا الحالية تقريبًا] تتألّف من الأعمدة والسّواري والعقود والقباب والمخططات "البازيليكية" والمركزية والحجر والآجر مع تنويعات محلية مختلفة. وفي مجال رسم الأشكال البشرية والطبيعية، تعايشت أعراف القرن الأول الميلادي، حيث كانت تستخدم أكثر الحيل الفنية الإيهامية، مع الأنماط الأكثر تجريدًا وخطية وزخرفة التي تطوّرت بعد القرن الثالث م، ومع جُلّ التقنيات التي طوّرتها الفنون الزخرفية والصناعية. لم تستول الفتوحات الإسلامية على مناطق كبيرة تعيش حالة من الانحطاط الفكري والفني. ورغم أنّ الإمبراطوريّتين البيزنطية والفارسية كانتا ضعيفتين في السنوات الأولى من الهجرة/ النصف الأوّل من القرن السابع م، بسبب الفتن الداخلية والحروب، إلاّ أنّ هذه المشكلات لم تكبح إلاّ عَرَضًا أنشطتهما الفكرية والفنية. ولم يرث العالم الإسلامي أعرافًا منهكة، بل حيوية تعايشت بداخلها التأويلات الفنية والتجارب الجديدة، مع الطرائق والأنماط القديمة. إنّ التجربة الكبيرة برمّتها، التي دامت عشرة قرون متميّزة في مجال التطوّر الفني وفّرت للعالم الإسلامي مفرداته الشكلية.

لقد كانت أعراف هذا العالم كثيرة ومتنوّعة، وكان المؤلّفون المسلمون الأوائل يعون تمامًا الفروقات الثقافية بين الإمبراطوريتين البيزنطية والساسانية، بين قيصر وكسرى، الاسمين اللذين تحولا إلى رمز للسلوك والحكم الإمبراطوري. وقد استولى المسلمون على اثنتين من أغنى الولايات البيزنطية: مصر والشام (بما فيها فلسطين). كانت سوريا شهيرة بجودة معمارها الذي يستخدم الحجر، ويمكن مشاهدته حتّى الآن في مئات الأبنية القديمة، واشتهرت كذلك برصانة نقوشها الحجرية، وثراء الفسيفساء التي تبلّط الأرضيات. إضافة إلى ذلك، فهي مركز لمعالم إمبراطورية عظيمة، مثل المعابد المسيحية في الأرض المقدسة. أمّا حضور القسطنطينية الإمبراطورية في عدة مظاهر من هذا الفنّ، فهذا مسألة للنقاش. كما توجد إشكالية الفن القبطي، الذي يمثل الفن المصري المسيحي الخارج عن الإجماع. وقد حُوفظ على الكثير من منتجاته في مجال النحت، والرسم، والفنون الثانوية. وما زال تحديد مركز هذا الفنّ - الأصيل أو القادم من الخارج - محلّ نقاشات محتدمة. من الجائز، فيما يتعلّق بشمال إفريقيا وإسبانيا، أنّ الأعراف التي تعود لما قبل الإسلام كانت أقلّ نشاطًا بسبب التاريخ السياسي المتباين وسيّئ الحظ. لكنّ النقطة المحورية في التعامل مع الفن المسيحي، المعروف لدى المسلمين القادمين الجدد، أو الذي شاهدوه وقتئذ، لم تكن شخصيته الخصوصية بحد ذاتها في هذه الولاية، أو تلك (والتي كان لها تأثير تقني في الفن الإسلامي الفتيّ) بقدر ما تمثّلت في الحضور الخلفي لسلطة الإمبراطور البيزنطي وتألّقه، ذلك الحضور المهوّل والمحيّر، وإن كان عدائيًا، لمن تسمّيه المصادر: ملك الرّوم، فقد نال رسّاموه الاعتراف بأنّهم أفضل رسّامي الدنيا. وكانت مشاعر المسلمين الأوائل تجاه إمبراطوريّته مختلطة، ولعلّها تشبه ما يحسّ به حديث النعمة أمام أرستقراطي أصيل. تذكر الأساطير المعاصرة وحتّى اللاحقة - ولم يثبت في الواقع - أنّ الأباطرة البيزنطيّين كانوا يرسلون العمّال للمشاركة في تشييد أيّة بناية ذات شأن خلال العصر الإسلامي المبكّر.

أمّا في الضفة الأخرى من الفرات، فقد ابتلع المسلمون الإمبراطورية الساسانية الإيرانية تماماً وسخّروا - مباشرة - فنّانيها وأعرافها في خدمة الإمبراطورية الجديدة. كان المُعاصرون ينظرون إلى الحاكم الساساني على أنه مرادف للإمبراطور البيزنطي، لكنّ معارفنا بالفن الساساني ليست مكتملة - للأسف - مثلما هو فهمنا للأعراف المسيحية. وجُلّ ما نعرفه يتعلّق بالإنجازات المدنية: قصور عظيمة، مع استثناء واحد مشهور (إيوان كسرى المغطى بقطسيفون) رديء البناء تُغطّيه الزخارف الجبسية بإفراط؛ ونقوش صخرية نافرة، ولوحات فضية تمجّد سلطة الملوك؛ وأنسجة مصنوعة على الأرجح في إيران كانت تُباع وتُقلّد في مصر وحتّى الصين. تميل معارفنا الحالية الشحيحة إلى اختزال الفنّ الساساني، في عدد قليل من العناصر الزخرفية، كالحواشي اللؤلؤية المحيطة بشكل القلائد، والرموز الملكية مثل الأجنحة والبخانق المرفرفة، وبعض الخصوصيات المعمارية مثل الإيوان الملكي (غرفة مستطيلة مغطّاة لها جانب مفتوح على الفضاء الخارجي) والزخرف الجبسي. لكن يجب ألا تحجب ندرة معارفنا حقيقةَ أنّ الفن الساساني كان زمن الفتح الإسلامي أحد أهمّ فنون عصره. كان الفنّ الملكي بامتياز فيما تسعى كلّ مكوّناته إلى إبراز سلطة ملك الملوك. ورغم أنّ الساسانيين استخدموا فنونهم على أصالتها أو غيّروها، إلاّ أنهم اشتقّوا كثيراً من أشكالهم الهندسية والتشكيلية (والزخرفية أحيانًا) من المفردات الفنية الكلاسيكية للحضارة اليونانية والرومانية.

يجب ألا تُغطّي الحظوة السياسية والفنية لهاتين الإمبراطوريتين العظيمتين قبل الإسلام وجود أعراف ثقافية وفنية أخرى. لم تُعرف بكل وضوح معالم هذه الثقافات الأخرى، لكنّ أهميتها فائقة، إذ تعرّض العديد منها لأسلمة مفرطة، أو لعبت دور الوسيط بين الإسلام وبقية العالم. ويُشكّل السكّان الساميون في سوريا والمنطقة العليا من الفرات مثالاً على ذلك. وعلى الرغم من كونهم مسيحيين، وجزءًا واضحًا من العالم البيزنطي، فإنّ تفرّدهم الفنّي ابتدأ قبل اعتناقهم الإسلام، ورفضوا عمومًا التيارات الهلينستية لصالح حركات هرطقية مختلفة. وقد ساندهم الساسانيون في غالب الأحيان، وتأثّروا بالأعراف الفنية الشرقية، ووجد المسلمون بين صفوفهم العديد من المساندين، وعلى الأرجح عددًا كبيرًا ممّن اعتنقوا الإسلام. لا نعرف فنونهم جيّدًا، ولا سيّما في القرون التي سبقت الفتح الإسلامي مباشرة، لكن يمكن أن نتخيّل كيف كانت حال مركزهم الرئيسي إديسة، من خلال النظر إلى منشآت دورا أوروبوس Dura-Europos (قرب الصالحية شرق مدينة دير الزور في سوريا) وتدمر والحضر وطور عبدين يجوز الافتراض أنّهم

شرعوا قبل القرن الثالث م في تحويل الموتيفات، والأشكال الكلاسيكية إلى أنماط تجريدية وأشكال زخرفية، وواصلوا بحماسة كبيرة، حتّى أصبح التجريد والزخرف سمة من سمات الفنّ البيزنطي. هناك منطقة ثانية ذات أهمية ثانوية فيما يتعلق بالإسلام، وقد اكتسبت حظوة متزايدة في القرون التالية، هي: أرمينيا. كانت أرمينيا متجاذبة بين طرفين متنافسين: بيزنطة وإيران،وهذا ما جعلها تُطوّر شخصيّتها الخصوصية باعتماد عناصر من كلا الطرفين. كما لعبت جورجيا دورًا مماثلاً في أقاصي الجبال على امتداد القرون اللاحقة. وعلى الرغم من أهميتهما الخاصة ومميزاتهما الفنية إلاّ أنّ هاتين الثقافتين اعتمدتا كثيرًا على مراكز الإمبراطوريّتين البيزنطية والإيرانية.

إضافة إلى ذلك، يجب الإشارة إلى منطقتين تقعان في محيط العالم الإسلامي كان لهما تأثير متقطّع، في البداية على الأقلّ. أولاهما هي الهند التي وصلها المسلمون في القرن الثاني هـ / الثامن م، حيث أصبحت قبلة التجارة الإسلامية، وظلّت تمثّل "الآخر" الأسطوري الغريب طوال قرون. والأخرى هي آسيا الوسطى التي كانت تُعدّ لآماد طويلة مجرّد نسخة مختلفة للعالم الساساني، ثم أصبحت اليوم تُعرّف بأنّها ثقافة بذاتها بعد الكشوفات الأثرية المدهشة، وهي ثقافة دمجت بصورة غريبة العناصر الصينية والهندية والساسانية، بل الغربية كذلك، مع سمات سُغدية وخوارزمية، داخل فنون كانت في خدمة أديان ومعتقدات متعددة (المانوية والمسيحية والبوذية والمجوسية)، وكذا خدمة العديد من الأمراء، والتجار المحليين. وتحتل الصين بدورها مكانًا قصيًا في الخلفية، لكن تأثيرها لم يظهر إلاّ نادرًا وعلى فترات متقطّعة.

وراء وحدتها الشكلية والتقنية وتنوّعاتها المحلية التي لا تُحصى، تقاسمت فنون البلدان التي فتحها الإسلام عدة سمات تتعلق بمفهوم الفن. كان نصيبٌ كبير من هذه الفنون في خدمة الدين والدولة، وكانت على الأقلّ في العالم المسيحي تخدم طبقة الدين والدولة. وتجدر الإشارة إلى أهمية هذه المسألة؛ لأنّ الاستخدام المسيحي للصور -كما أشرنا آنفًا- أثّر في موقف المسلمين تجاه التصوير التشبيهي. وقد لا تكون حروب تدمير الصور والتمثيلات التي حصلت في العالم البيزنطي عقب بضعة عقود من الفتح الإسلامي مستوحاة أو ناجمة عن الأفكار الإسلامية. لكنّها تشير بلا شكّ إلى اهتمام الدوائر المسيحية وتساؤلاتها حول المغزى المُربك للصور التشبيهية.

لم تبلغ معارفنا هذا الحدّ فيما يتعلّق بأغراض الفن الساساني وقيمه، لكن الطبيعة الرسمية لمجموعة تمثيلاته (الأيقنة) على اللوحات الفضية أو النقوش الحجرية، تُوحي بشدة أنّ الأمر يتعلّق بأكثر من مجرد صور لواقع معيّن: كانت التمثيلات رموزًا للملوك أنفسهم ولسلالاتهم. كان التجار السُغديون والرهبان الأقباط، والقرويون السوريون الناطقون بالأرامية، والملوك التركمان المدلّلون يسعون جميعًا لإبراز سلطتهم وثرائهم ومعتقداتهم، بواسطة المنشآت والزخرف المعماري والتحف الفنية.

وهكذا، لم تكن نسبيًا للعرب الفاتحين أعراف فنية خصوصية كثيرة، وكانت ثقافتهم البصرية محدودة بعض الشيء عندما دخلوا دنيا شديدة الثراء، بموضوعاتها، وأشكالها الفنية ذات المفردات الفنية العالمية، وهذا كلّه شحن أشكالها بكثافة خارقة في تلك الحقبة من تاريخها.

لكن تبقى الأصالة المنهجية والفكرية للفنّ الإسلامي إبّان مرحلته التكوينية في أنّه أظهر ذلك التلاقي بين الاستخدامات شديدة التعقيد وتأنّق الأشكال البصرية، ونظام ديني واجتماعي جديد لا تحتاج منظومته الفكرية إلى التعبير البصري.

الجزء الأول

الفنّ والعمارة الإسلامية المُبكّرة

تمهيد

المشهد التاريخي والثقافي

في غضون قرن واحد تقريبًا تحوّلت منطقة شاسعة إلى أرض يحكمها الإسلام (أطلقت عليها المصادر المتأخرة: دار الإسلام)، امتدّت من الوسط الشمالي لإسبانيا إلى دلتا الهندوس، ومن الأطراف الشمالية للصحراء والمحيط الهندي إلى البحر الأبيض المتوسط والقوقاز وبراري آسيا الوسطى وسلسلة جبال هندوكوش، فتح المسلمون مصر وفلسطين وسوريا والعراق في العقد الفاصل ما بين وفاة النبي محمد صلى الله عليه وسلم سنة 10هـ/ 632م وإنشاء الفسطاط سنة 21هـ/ 642م. التي كانت اللبنة الأولى في تطوير القاهرة التي سوف تصبح تلك المدينة العصرية العملاقة. ومع حلول سنة 122هـ/ 740م كان ثلثا شبه الجزيرة الأيبيرية بين أيدي المسلمين، بيد أنّه رُدِع فيلق عربي كان يحوم حول تخوم مدينة بواتيي Poitiers في الوسط الغربي لفرنسا. وفي الجانب الآخر، استقرّت أعداد كبيرة من العرب المسلمين في مرو وسمرقند (أي في تركمانستان وأوزبكستان الحاليتين) مجهّزة الطريق لذلك اللقاء العسكري والرمزي بوجه خاص سنة 133هـ/ 751م بين الفاتحين المسلمين والجيش الإمبراطوري الصيني الذي شهدته تاراس بمقاطعة جامبيل في كازاخستان الحالية.

تمّت هذه الإنجازات الخارقة تحت حكم الخلفاء الراشدين الأربعة، أي خلفاء النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم الذين أداروا دفة الحكم من المدينة ما بين 10هـ/ 632م و 41هـ/ 661م، ثم تحت حكم الدولة الأموية (132-41هـ/ 750-661م). تنحدر السلالة الأموية من أسرة تجّار مكيين عارضوا النبي محمد صلى الله عليه وسلم بداية ثم اعتنقوا الإسلام في وقت متأخّر نسبيًا. وقد نقلوا عاصمة الحكم إلى دمشق في سوريا رغم تنقّل الأمراء الحاكمين خارج المدينة غالبًا، إذ كانت إقامتهم الرئيسية وعاصمة الحكم الحقيقي ما بين 108هـ/ 726م و 126هـ/ 744م في الرصافة الكائنة في المنطقة الشمالية للسباسب السورية. تتالى على حكم الدولة الأموية خلفاء متميّزون مثل معاوية (حكم ما بين 60-41هـ/ 680-661م) وعبدالملك (86-76هـ/ 705-695م) والوليد (86هـ-96هـ/ 715-705م) وهشام (125-106هـ/ 743-724م) أسهموا في ترسيخ الهيكل الإداري للإمبراطورية الأموية، ثمّ قسّموها إلى ولايات عيّنوا لإدارتها ولاة أكْفاء على الأغلب. حافظ الأمويون أمدًا معيّنًا على الممارسات البيزنطية والساسانية وغيرها، ثم فرضوا في النهاية (حوالي 70هـ/ 691م) العربية لغة للإدارة وسكّ النقود. وجمع الخلفاء الأمويّون ثروات طائلة من غنائم الغزوات، ومن استحقاقات الزكاة والضرائب، وقد سمحت هذه الثروات بالإنفاق على الجيوش الجرّارة والقوات البحرية، وبالاستثمار في التوسّع الزراعي والتجاري. وتثبت الوثائق التاريخية امتداد هذا التوسّع الاقتصادي في الهلال الخصيب، لكن يرجح أنّ الازدهار وصل إلى مناطق أخرى أيضًا. واقتصرت جلّ العلاقات الدبلوماسية مع البلدان غير الإسلامية على الإمبراطورية البيزنطية. وقد حافظ الأمراء الأمويون ببراعة على التوازن بين عناصر متباينة: بين أنماط الحياة والثقافة التقليدية السائدة في العالم القديم الذي كانوا يحكمونه، وطبقة جديدة ميسورة من القادة العرب المتشبثين بولاءاتهم القَبَلية، وكفاءات إدارية وعسكرية متميزة، وثقافة إسلامية حديثة.

ما يزال النقاش محتدمًا بين فريقين مختلفَي الرؤية حول طريقة ظهور هذه الثقافة الإسلامية؛ فهناك فريق يتصوّر أنّ نشأتها كانت عملية سريعة نجمت عن منظومة اجتماعية وأخلاقية متكاملة، وهناك فريق آخر يميل إلى فرضية التطوّر البطيء لجملة من ردود الأفعال التي ظهرت استجابة لاحتياجات وتحديات مختلفة. لكن لا يوجد اختلاف حقيقي فيما يتعلّق بمكوّنات هذه الثقافة، التي كان أحدها جمع القرآن ونسخه، ثمّ تفسيره في مؤلفات كثيرة. كانت المصادر المبكّرة تشير إلى كتاب المسلمين المقدّس باسم "المصحف"، أي الصفحات. وقد تمّت عمليات جمع القرآن ونسخه وتفسيره بالتوازي مع جمع الأحاديث وتخريجها. واهتمّ الحديث بحياة النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم وسيرته اللّتين استُنبطت منهما الخطوط الإرشادية للسلوك الاجتماعي والاقتصادي وكذلك الشخصي. وهكذا، شيئًا فشيئًا تأسّس نظام قانوني يُسمّى "الشريعة" بمختلف مدارسها - المتفاوتة في استقلاليتها - بهدف تأويل المصادر. ثم ظهرت الانقسامات الداخلية مع تطوّر المذهب الشيعي بموقفه المختلف في مسألة أحقية الحاكم، ومع ظهور الفتن والزندقة التي آلت إلى اضطرابات اجتماعية. كما برزت مجموعات ضخمة من غير العرب كان لها نفوذ كبير أحيانًا وتتكوّن من اليهود والمسيحيين والمجوس الذين اعتنقوا الإسلام. أمّا عرب شبه الجزيرة واليمن فقد تحوّلوا ليستقرّوا في الحواضر القديمة للعالم الكلاسيكي، أو في مدن حديثة أُنشئت خصّيصًا لهذا الغرض مثل: الكوفة والبصرة وواسط في العراق، والفسطاط في مصر، والقيروان في إفريقية (التي تتوافق حدودها تقريبًا مع حدود تونس الحالية)، وتشكّل هذه المدن ظاهرة أصيلة جديرة بالدرس.

لم تكن علاقات الدولة الأموية بالثقافة الإسلامية الصاعدة بكل تنوّعاتها جيّدة على الدوام؛ فقد كانت المدن العراقية الجنوبية هائجة في أغلب الأوقات، والولاءات القَبَلية تمسّ الجزيرة العربية والسباسب السورية، بل هي تَحدّت في كثير من الأحيان شرعية الخلافة الأموية نفسها. فانطلقت سلسلة من الثورات حوالي سنة 128هـ/ 746م، بدأتها أساسًا الولاية الشمالية الشرقية لخراسان، ووجدت كذلك سندًا كبيرًا في أماكن أخرى. وهكذا انهزم الأمويّون سنة 132هـ/ 750م، وقُتل معظم أفراد تلك السلالة لتبرز واحدة جديدة منحدرة من ذرية النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم دخلت بيت الخلافة هي السلالة العباسية. ظلّ العباسيون في الخلافة إلى حدود سنة 656هـ/ 1258م عندما قُتل آخر خليفة عبّاسي على يد المغول. ويُشكّل هذا التاريخ نهاية الحقبة التي يرصدها هذا الكتاب.

لم يكن الحكم العبّاسي منتظمًا في أهميته السياسية ولا في نفوذه الثقافي، فقد امتدّ عصره الذهبي من النصف الثاني للقرن الثامن الميلادي وغطّى مجمل نهاية القرن الثاني والقرن الثالث هـ/ القرن التاسع والعقدين الأولين من القرن العاشر م، وتميّز العباسيون بوجه خاص تحت حكم خلفاء أقوياء مشهورين مثل المنصور (الذي حكم ما بين 158-136هـ/ 775-754م) وهارون الرشيد (193-169هـ/ 809-786م) والمأمون (218-197هـ/ 833-813م) والمتوكّل (247-232هـ/ 861-847م). وتأسست خلال القرنين مدينة بغداد التي أصبحت سريعًا أهمّ وأغنى حاضرة في آسيا وأوروبا وإفريقيا. كانت بغداد مركزًا كبيرًا لاستهلاك شتى أنواع السلع، وبقيت على

امتداد القرون اللاحقة المركز الثقافي للعالم الإسلامي. وفي تلك الحقبة قُنِّنت المذاهب الإسلامية الأربعة التي تُنظِّم حياة المسلمين، وتُعرِّف الأغلبية السنية من المؤمنين. وأصبح المذهب الشيعي أهمّ مذهب إسلامي خارج الإجماع العام عندما اختفى آخر سليل لعليّ بن أبي طالب [رضي الله عنه] سنة 260هـ/ 874-873م وطوّر أتباع الشيعة مذاهب باطنية معقدة، تتمحور حول عودة الإمام المنتظر. ثمّ ظهر التصوّف ليلعب دور البديل للموقف القائل بقبول الشريعة بصورة آلية. وقد لاقت المعارف مثل الفلسفة والرياضيات والعلوم رواجًا منقطع النظير، وانطلقت برامج ترجمة ضخمة عن اليونانية والسريانية والفارسية القديمة والسنسكريتية. كما أتاح ظهور الورق وتقنين الكتابة العربية انتشارًا سريعًا للمعارف والمعلومات على كلّ الوسائط تقريبًا في كل أرجاء العالم الإسلامي. أمّا في العاصمة فقد تعايشت ثقافة البلاط مع ثقافة التجّار وثقافة العسكر (وكان جلّهم لاحقًا من المماليك التركمان) وطبقات شعبية متنوّعة. وتحت سلطة الحكم الإسلامي بالمعنى الواسع كان الناطقون بالعربية والتركية والفارسية وعدة لغات أخرى اختفت اليوم يمارسون شعائر الإسلام والمسيحية واليهودية والبوذية والمجوسية، وغيرها من الديانات، مع وجود بعض القيود على بعضهم، وحصول بعض الاضطهادات من حين إلى آخر.

حكم العبّاسيون من بغداد إبّان العصر الإسلامي المبكّر كامل العالم الإسلامي تقريبًا، إذ لم تُفلت من سلطتهم إلاّ إسبانيا. نجح هناك آخر سليل أموي في تأسيس سلالة مستقلة حافظت -على الأقل في بداياتها- على ولائها لجذورها السورية. والتفتت إلى بغداد في مسائل الذوق الفني، إلى أن أنجبت ثقافة أدبية وفنية باهرة من إنتاجها الخاص. أمّا في المناطق الأخرى فقد وطّد العباسيون سلطتهم من خلال جيش قوي يتكوّن أساسًا من المماليك التركمان والمرتزقة، ومنظومة من الولاة كانوا يحاكون في عواصم حكمهم شيئًا من بريق بغداد. وأصبح الولاة المُعيّنون من بغداد في إفريقية ومصر شبه مستقلّين، وأسسوا سلالاتهم الخاصة. وكان ذلك حال الأغالبة (296-194هـ/ 909-800) الذين استقرّوا في تونس، والذين دعموا غزو صقلية، والطولونيين (292-254هـ/ 868-905م) والإخشيديين (358-323هـ/ 969-935م) في مصر. ومع تمتّع هؤلاء الولاة بقدر كبير من الاستقلالية السياسية والجبائية، إلاّ أنّ درجة استقلالهم الثقافي، ومن ثمّ الفني، عن بغداد ليست واضحة تمامًا. ويعود ذلك إلى أنّ الولاة الأفارقة والمصريّين كانوا يتقاسمون مع العباسيين اللغة نفسها، وأساليب العيش، والأساطير المؤسسة، والتاريخ نفسه تقريبًا. لكن هذه السلالات أعطت لتونس ومصر هُويّة خصوصية لا نشاهدها على المنوال نفسه في سوريا وفلسطين وغرب إيران، ولا حتى في اليمن البعيد.

من الناحية السياسية، كان هناك شيء مماثل يحدث شمال شرق إيران في ولايتَيْ خراسان وبلاد ما وراء النهر [آسيا الوسطى والقوقاز]. فقد عيّن الخلفاء العباسيون ولاة لإدارة تلك المناطق، إلى أن انتهى هؤلاء الحكام بتطوير سلالات محلية مثل الطاهريين (278-205هـ/ 891-821م) والسامانيين (395-203هـ/ 1005-819) والصفاريين (393-236هـ/ 1003-851م). وقد أسهمت بعض هذه السلالات -ولا سيما السلالة السامانية المنحدرة من أسرة أرستقراطية فارسية قديمة- في إحياء أعراف تاريخية وأدبية - وربّما فنية - إيرانية. كانت منطقة خراسان الشاسعة – خاصة داخل المدن الرئيسية الأربع وحولها: نيسابور ومرو وبلخ وهيرات (التي تقع اليوم داخل ثلاثة بلدان مختلفة) – مأهولة بالفرس والعرب والأتراك المنقسمين إلى عدة مجموعات فرعية لغوية، وعرقية، واجتماعية. وهكذا نشأ في هذه المنطقة مزيج ثقافي أصيل يجمع بين السمات الإيرانية ما قبل الإسلام، واللغة العربية ولغة فارسية جرى إحياؤها بالحروف العربية والثقافة الشرعية والأخلاقية الإسلامية الجديدة. داخل هذا المزيج الثقافي أبدع الفردوسي الشهنامة التي تُعدّ الملحمة التاريخية الكبيرة لإيران. لكن دراسة التأثير الحقيقي للشهنامة وإسنادها الرسمي للحاكم التركماني محمود في غزنى وسط أفغانستان سوف تجري في الجزء الثاني من هذا المؤلّف. ولقد ساعدت سلالات حكام شمال شرق إيران في تركيز ظاهرة جديدة تمامًا وبلورتها، ومتواصلة إلى حدّ ما: هي الثقافة الإسلامية الإيرانية التي عبّرت حينئذ عن نفسها بالعربية في الغالب بدل اللهجات الفارسية الوسطى. ويجب أن نضيف أنّه كانت هناك في شمال إيران (محافظة جيلان وديلم) وعلى حدود القوقاز عشرات السلالات الحاكمة الثانوية، جلّها ذات أصول محلية، ولم تعتنق الإسلام عمومًا. كانت هذه السلالات تدفع نوعًا من الخراج (ضريبة بالأحرى) لخلفاء بغداد. ولم تكن إسهامات هذه السلالات الصغيرة ذات بال في مجال الفن قبل الألفية الأولى، مع بعض الاستثناءات القليلة. ومع ذلك، فإنّ هذه الولايات الإيرانية الشمالية هي التي أنتجت سلالة البويهيين (454-320هـ/ 1062-932م). كان البويهيون أصحاب ولاء شيعي لم يتّبعوا الإجماع السنّي، وقد استولوا على الخلافة وأداروا دفة الحكم. وتُعدّ سنة 333هـ/ 945م السنة التي ترمز إلى سقوط الحكم العباسي المباشر، عندما دخل الأمير معزّ الدولة بغداد وأدار حكومة ظلّ في الخلافة.

امتدّ النفوذ السياسي الإسلامي كبقعة الزيت انطلاقًا من المركز في الجزيرة العربية، ثمّ سوريا فالعراق، إلى حيث يمكن أن يستقرّ له الحكم. وفي بعض الأحيان كانت مناطق بأكملها تحت نفوذ محدود (مثل أغلب مناطق جنوب إيران، والهندوكوش الموجودة حاليًا في أفغانستان، وجبال الأطلس شمال إفريقيا). وفي أحيان أخرى كانت القوات المحلية تتولّى الحكم مقابل ولائها الشكلي، أو تتولّى جمع الضرائب بطريقة غير مباشرة. وشهدت هذه القرون من الناحية الثقافية ظاهرتين مهمّتين: الأولى دخول أعداد هائلة من الناس في الإسلام من خلال اعتناقهم للدين الجديد أو من خلال المصاهرة، والثانية الانتشار العام المدهش عبر العالم الإسلامي لحركة التعليم النظامي والفكر، التي انفجرت في بغداد بعد أن ظهرت قبل ذلك في البصرة والكوفة. كانت تُدرس جميع المسائل من النحو إلى الرياضيات التجريدية، وتُدوّن، وتوضع أصولها. كان المتصوّفة المُخشوْشَنون يتعايشون مع الرياضيين العقلانيين، ومثّلت الحدود الفاصلة بينهما مجالاً للعديد من الطوائف الدينية. ولم يكن هذا التعايش مسالمًا على الدوام، إذ كثر الاضطهاد، وظهرت الصراعات الاجتماعية التي وظّفت الولاءات الدينية والفكرية لبلوغ مآربها. ولكن في آخر المطاف، بعد القرن الأموي الذي شهد فتوحات بلا هوادة، ثم تكديس الثروات وإنتاج الجديد، أسّس القرنان العباسيّان حقًا لبّ الثقافة الإسلامية وهيكلها اللذين ما يزالان نشطين حتى اليوم. كان الحضور الأموي محدودًا في منطقة الهلال الخصيب والمقاطعات السابقة للإمبراطورية الرومانية. لكن العباسيين، رغم اتّخاذهم بغداد مقرًا لهم، انتشرت ثقافتهم في كلّ الأرجاء. ومع نهاية القرن الثالث هـ/ حلول القرن العاشر م، ظهرت تبدّلات محلية، ولا سيما في إسبانيا (الأندلس) وخراسان، أثبتت نفسها بقدر كبير من الأصالة.

لقد أولينا مزيدًا من العناية في هذا الجزء للأقاليم الإسلامية الوسطى، ودرسناها قبل غيرها؛ وذلك لأهميتها الكبرى على امتداد القرون التكوينية للفنّ الإسلامي. ويمكن أن نفهم لاحقًا بصورة أفضل ما حصل في شمال إفريقيا والأندلس، أو إيران من خلال المستجدّات التي طرأت، والاختيارات الحاصلة أوّلاً في سوريا والعراق.


Caspian Sea
Gurgan
Susa
Siraf
ABIA
Arabian
Sea


Black sea
40°
Mediterranean Sea
30°
20°
Aleppo
Raqqa
Rusafa
JAZIRA
Qasr al-Hayr E.
Hama
Palmyra
Qasr al-Hayr W.
SYRIA
Samarra
Anjar
Damascus
Baghdad
Tyre
Qusayr Amra
Hira
Tiberias
Bosra
Jabal Says
Kufa
PALESTINE
Jarash
Qasr Hallabat
Wasit
Ramla
Mshatta
Jerusalem
Amman
Khirbat al-Mafjar
Khirbat al-Tannur
JORDAN
Fustat
Fayyum
Bahnasa
Nile
Madina
Red Sea
Mecca
A
San'a



الفصل الثاني

الأقاليم الإسلامية الوسطى

العمارة والزخرفة المعمارية

كانت العمارة والزخرفة المعمارية في الأقاليم الإسلامية الأولى، خلال قرونه الثلاثة الافتتاحية، نتاج تلاقي العقيدة والدولة الجديدتين مع التقاليد العتيقة للشرق الأدنى. وكان يُفترض في الأبنية أن تكون مُعبّرة وذات مغزى من منظور عرب شبه الجزيرة العربية، وكذلك من منظور سكّان المنطقة المستقرّين فيها منذ القدم. كما كان عليها أن تعكس أيضًا احتياجات الشريحة الأولى وطموحاتها ومهارات الشريحة الثانية. وقد اعتمدت هذه الفنون في البداية كليًا على التقانة، والحرفية المتوافرتين محليًا. وانتقلت التقنيات من منطقة إلى أخرى بإيقاع بطيء، ويكاد يكون مستحيلاً اليوم تتبّع مراحل تنقّلها. وهو ما نجم عنه في النهاية انتقال الحرفيين الذين يعملون لدى أصحاب النفوذ، وكذلك الصنّاع العاملين لحسابهم الخاص إلى مناطق جديدة للعمل بها.

كانت الحضارة الإسلامية المبكّرة مستحدثة، وتقليدية في آن معًا؛ فهي مستحدثة في بحثها عن الأنماط الفكرية، والإدارية، والثقافية التي تستجيب للناس والأفكار والسلوكات الجديدة؛ كما هي تقليدية عند بحثها عن تلك الأشكال في العالم الذي استحوذت عليه. بعد أن انتقت الحضارة الإسلامية نماذج معيّنة بعناية، مزجتها بطريقة إبداعية، ثمّ غيّرتها شيئًا فشيئًا، خالقة الأسس للتطورات الإسلامية اللاحقة. اعتمد الأمويون دمشق عاصمة لحكمهم، وقاموا بالعديد من الحملات العسكرية ضد بيزنطة، وقد شكّل كل ذلك فرصة لهم لإدراك الماضي المسيحي للشرق الأدنى. إلاّ أنّهم كانوا يَعون تمامًا -في الوقت ذاته- أنهم يحكمون إمبراطورية شاسعة. وقد وفّر الشرق - إيران وآسيا الوسطى - للأمويّين أهمّ مصدر للغنائم كمًا وكيفًا، وكانت حضارته محلّ انبهارهم الشديد في عالم جديد وخلاّب. أمّا العبّاسيون الذين استقرّوا في العراق -وهي منطقة أقلّ ثراءً فنيًا من منطقة البحر المتوسط في فترة ما قبل الإسلام- فقد بنوا حضارتهم على القواعد التي أسسها الأمويون قبلاً، لكنهم تجاوزوا الأعراف المحلية في البناء والحِرف ولم يقتصروا عليها وحدها.

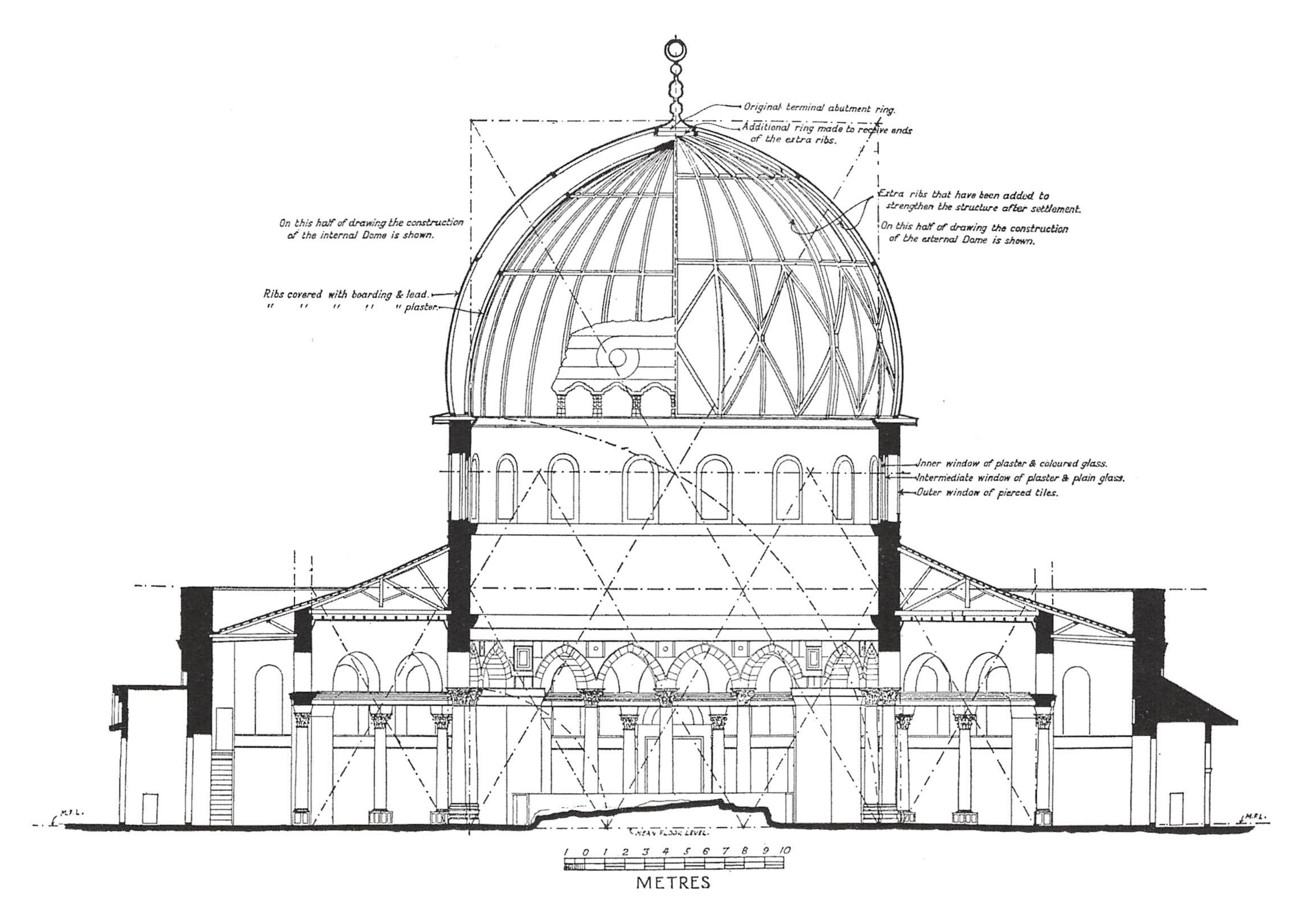
سوف نعود في نهاية هذا الفصل إلى الفنون الأموية والعباسية لتقويمها بصورة أشمل. ويمكن تقسيم منشآتهم المعمارية إلى ثلاث مجموعات: قبّة الصخرة الفريدة من نوعها؛ والجوامع وغيرها من المساجد؛ والأبنية المدنية، ومن بينها القصور أساسًا. وسوف نتناول الزخرفة المعمارية في أغلب الأحيان بالتزامن مع تقديم كل بناية. لكن الاستثناء الوحيد هو النقوش الجصية والرسومات في سامرّاء، التي اعتُبِرت على حدة منذ البداية، ونُشرت الدراسات المتعلقة بها بصورة منفصلة. والسبب في ذلك أنّ علاقتها بالأبنية التي أتت منها ليست واضحة تمام الوضوح. كما يجب أن نشير إلى أن عددًا من الأبنية المفصلية قد اندثرت جزئيًا أو بالكامل، ومنها: المساجد الأولى في الكوفة والبصرة والفسطاط؛ المسجد الثاني في المدينة؛ قصر الأمويين في دمشق؛ الأبنية المدنية في الفسطاط إبّان القرن الثالث هـ/ التاسع م؛ ومجمل التحف الفنية التي امتلكها الأمراء الحاكمون والطبقة العربية الراقية الجديدة. ومع ذلك، ما تزال زهاء مئة بناية قائمة تعود إلى تلك العصور، أو يمكن تصوّرها بسهولة بالاعتماد على الأدلة النصية. وتنتمي كلّها تقريبًا إلى حقبة ما بعد عام 70هـ/ 690 م، أي الفترة التي تلت سلسلة الفتن الداخلية في الإمبراطورية الإسلامية الجديدة.

[4] القدس،قبة الصخرة، أكتمل بناؤها عام 691م

قبّة الصّخرة

اكتمل بناء قبّة الصخرة في القدس سنة 71هـ/ 691 م، وتُعدّ أقدم منشأة معمارية إسلامية ما زالت قائمة حتّى الساعة، وهي على الأرجح أوّل إنجاز فنّي مهمّ يعود إلى الأمويين. ولا تذكر المصادر الأدبية ولا الكتابات المعاصرة لقبّة الصخرة أسباب تشييدها؛ لكن المصادر العباسية المعادية للأمويين ادّعت منذ زمن مبكّر أنّ الخليفة عبدالملك أراد استبدال مكة بالقدس وتغيير وجهة الحج إلى الحاضرة الفلسطينية. ورغم تواتر هذا الادعاء من حين لآخر حتى الآن، لا يمكن قبول تفسيراته لعدة أسباب تاريخية. وارتبطت في نهاية المطاف قبة الصخرة بإسراء النبيّ صلى الله عليه وسلم إلى المسجد الأقصى - الذي يُعتقد غالبًا أنّه في القدس، رغم عدم وضوح المصادر المتأخرة المتوافرة لنا - وبمعراجه إلى السماوات انطلاقًا من الصخرة، كما أوردت الآية الأولى من سورة الإسراء: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾. وهذا هو المفهوم الراسخ في إيمان المسلم اليوم.

يقع المسجد الأقصى على هضبة موريا، وتدّعي المصادر المسيحية واليهودية التقليدية أنّ معبد سليمان عليه السلام كان على هذه الهضبة، التي ترتبط بها عدة أساطير وأحداث تاريخية أخرى. إنّ موقع المسجد الأقصى وزخارفه المتكوّنة من التيجان والجواهر البيزنطية والساسانية التي تتوسّط الموتيفات النباتية، ومكانه المُشرف على المركز العمراني للقدس، ونقوشه التي تورد آيات قرآنية مختارة بعناية، وعددًا من التقاليد الإسلامية التي اكتُشفت مجددًا في الفترة الأخيرة كذلك، كل ذلك يوحي بوجود عدة أغراض لقبّة الصخرة الأصلية، ومن بينها: إبراز انتصار الإسلام الذي يتمّم الكتب السماوية للديانتين التوحيديتين الأخريين؛ ومنافسة بهاء المعابد المسيحية العظيمة الأخرى في القدس وغيرها من الأماكن؛ والاحتفاء بالسلالة الأموية في الزاوية التي تحوي إيحاءات إلى سليمان عليه السلام من خلال رسوم الأشجار الشبيهة بالجنّة، وكذا مراجع تتحدث عن المزايا الدينية للقدس ظهرت في تقارير نُشرت حديثًا. ولفتت الانتباه في السنوات القليلة الماضية بعض الأحاديث النبوية التي تذكر أنّ الصخرة هي المكان الذي انتقل منه الله إلى السماوات بعد خلق الدنيا. لكن هذه الأحاديث كانت مرفوضة في القرن الثالث هـ/ التاسع م لعدة أسباب دينية، ولم يتقبّلها الناس - أو فريق منهم على الأقلّ - إلاّ لاحقًا، وتعكس هذه الرؤية المعتقد المسيحي واليهودي القديم القائل إنّ القدس هي موقع نهاية الدنيا، وقدوم المسيح المنتظر والبعث والحساب، وأصبحت هذه النظرة الغيبية لما بعد الموت جزءًا من المعتقد الإسلامي، حيث كانت مرتبطة على الدوام بالقدس. ولم تندثر هذه المقاصد الدقيقة المبكّرة المبنية على أيديولوجيا معيّنة إلاّ بعد اكتمال تأسيس الدولة الإسلامية



[5] القدس، قبة الصخرة، أكتمل بناؤها عام 691م، رسم مقطعي

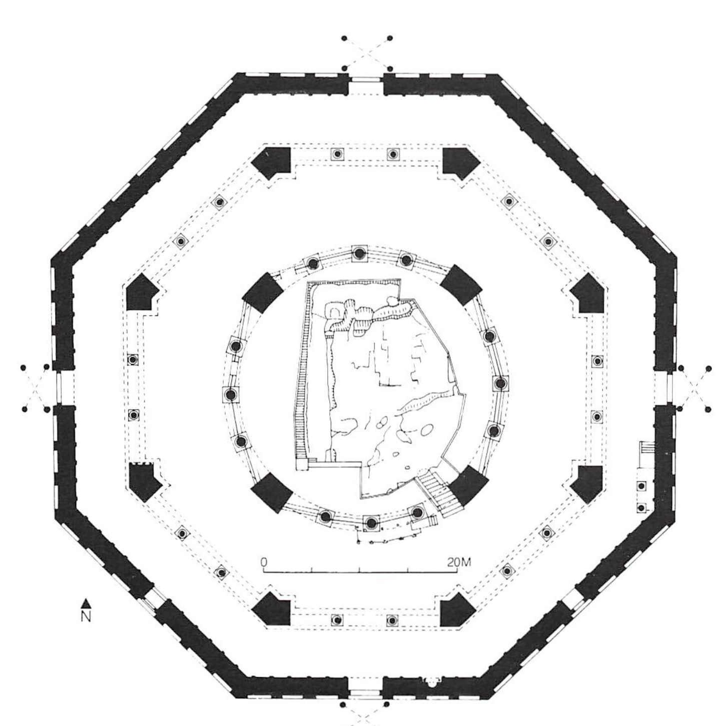
التي أدارت دفة الحكم في هذه المنطقة. وقد استُبدل وقتئذ هذا المعتقد بتفسير أكثر تقوى وتديّنًا، يُحتمل أن أصله يعود إلى الطقوس والمعتقدات الشعبية.

تقع قبّة الصخرة في موقع رائع على قمة هضبة اصطناعية، تشكّل بدورها جزءًا من منطقة شاسعة تُعرف اليوم بـ "الحرم الشريف"، ويعود تاريخ تأسيسها إلى زمن هيرودوت. تربط ستة مطالع أدراج بين قمة الهضبة وسفحها: مطلعان لكل جانب جنوبي وغربي، ومطلع واحد لكل من الجانب الشمالي والشرقي، وهي كلها مُغطّاة بالأقواس. تذكر الوثائق التاريخية مطالع الأدراج وأقواسها بداية من القرن الرابع هـ/ العاشر م، ولا تتوافر معلومات حول طريقة الوصول إلى قمة الهضبة في العصر الأموي. وتوجد البناية على مقربة من وسط القمة، ولها قبة مركزية عريضة (يناهز قطرها 20 مترًا ويبلغ ارتفاعها 25 مترًا تقريبًا) تتكوّن من هيكلين خشبيّين كانا في الأصل مطليين من الخارج بماء الذهب. وتعتمد القبة على طبل دائري تتخلّله ست عشرة نافذة في جزئه العلوي [5، 6]. ويرتكز الطبل بدوره على قاعدة دائرية من الأقواس، تتألف من أربع سَوارٍ واثني عشر عمودًا. ويوجد حول الجزء المركزي ممشيان دائريان تفصل بينهما مجموعة أقواس مثمّنة تتألّف بدورها من أربع سَوارٍ وستة عشر عمودًا. وقد جُلبت الأعمدة الرخامية وجُلّ التيجان من بنايات قديمة سابقة، بينما شُيّدت السّواري بقطع حجارة ضخمة. ويفصل شريط متتابع يتكّون من عناصر الربط بين تيجان الأعمدة وأعلى السواري من ناحية، والسبندل (spandrel فضاء الفصل بين الأقواس) من ناحية أخرى. ويلتقي السقف المثمّن المنحدر بالطبل الدائري عند أسفل النوافذ مباشرة. أمّا في الخارج، فينقسم كلّ ضلع من المثمّن إلى سبعة مستطيلات عمودية ضيّقة، تفصل بينها السّواري. وتنفتح نوافذ بمشبّكات مزدوجة في خمس من اللوحات، وهي تعود إلى القرن العاشر هـ/ السادس عشر م، ويُحتمل أنّ تكون النوافذ الأصلية مُحاطة بالرخام من الداخل، ومحميّة بالمشبكات الحديدية من الخارج. وتوجد أربعة مداخل موزّعة على الاتجاهات الأربعة، ويسبق كلّ واحد منها بهو، ويُشاهَد دربزين يمتدّ فوق سقف المثمّن.

زُخرفت البناية بسخاء [7]. كما استُبدلت الفسيفساء بالكامل تقريبًا إبّان الحقبة العثمانية، وبقطع الرخام التي كانت تزيّن المساحة الخارجية بلاطات تركية بديعة. أمّا الداخل فقد حافظ على كثير من سماته الأصيلة، رغم عمليات الترميم المتكررة، وبعض التعويضات التي حصلت بين الفينة والأخرى. يُغطّي الرخام الجدران والسّواري بينما تزيّن الفسيفساء [8-11] الأجزاء العلوية للسّواري والسقوف وسبندل العقود الدائرية، وطبليْ الحمل الدائريّين. وتظهر آثار الترميم والإصلاحات المكثّفة على هذين الطبلين، على الرغم من أنّها لم تغيّر كثيرًا من طبيعة التصميمات. ويُغلّف الرخام في الوقت الحاضر السبندل

الداخلي، وسقوف العقود الدائرية، وثلاثة إفريزات: واحدًا تحت طبلي الحمل، واثنين محيطين بنوافذ الجدار الخارجي من أسفل ومن فوق. ويُحتمل أنّ هذه المساحات كانت مغطّاة في الأصل بفسيفساء – إذا استقرأنا الزخرف المتبقّي في المدخل المسقوف – وتزيّن كذلك قباب المدخل. أمّا سقوف المثمّن والقبّة فهي مزدانة بالخشب المنقوش، والجلد المطبوع المملوكي أو العثماني. ويغلب على الظنّ أنّ الأمويين لم يستخدموا إلاّ الخشب، كما يمكن أن نستنتج ذلك من بنايات أخرى. وكانت عناصر جائز الربط مغطّاة بلوحات برونزية ذات تصاميم نافرة [8-5]. وعلينا أن نتخيّل في آخر المطاف آلاف الأنوار المضيئة التي تعوّض عن الإنارة الخافتة الآتية من النوافذ، وهي تجعل الفسيفساء تتلألأ كأنّها تاج يكلّل غابة من الأعمدة والسواري المغطاة بالرخام المحيطة بكتلة الصخرة الداكنة التي يحلّق فوقها فضاء القبّة العالي.

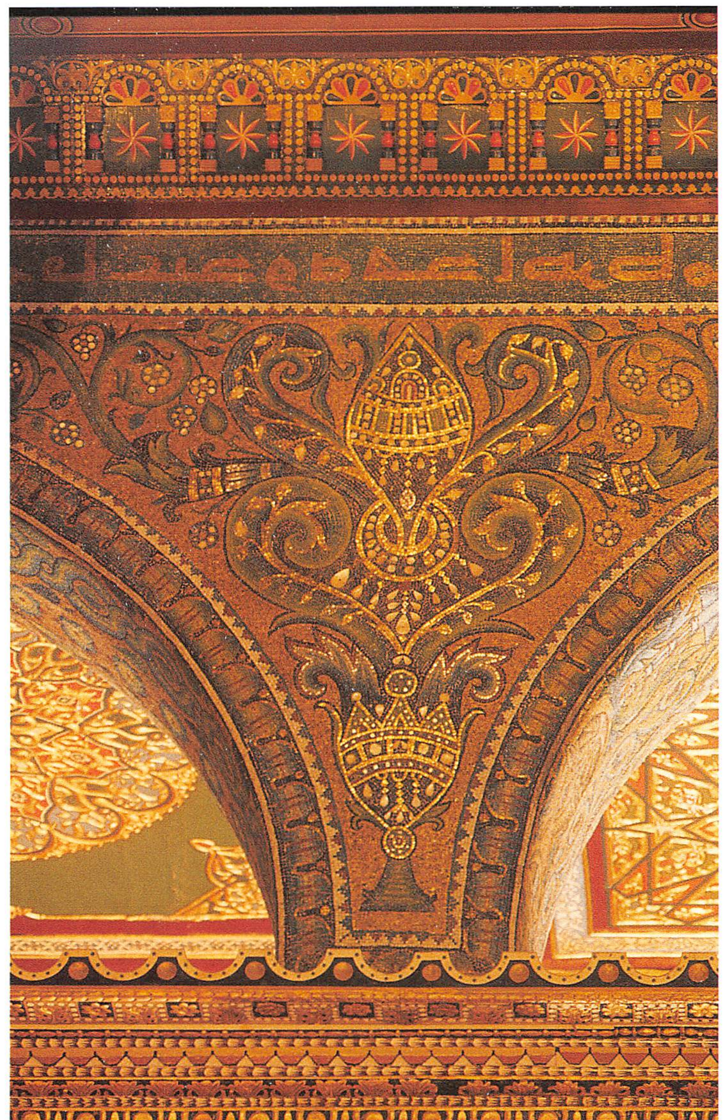
تتّبع قبّة الصخرة في سماتها الرئيسية الممارسات الهندسية السائدة إبّان العصر القديم المتأخّر في منواله المسيحي، وهي تنتمي إلى صنف المباني المصممة وفق المخطّط المركزي

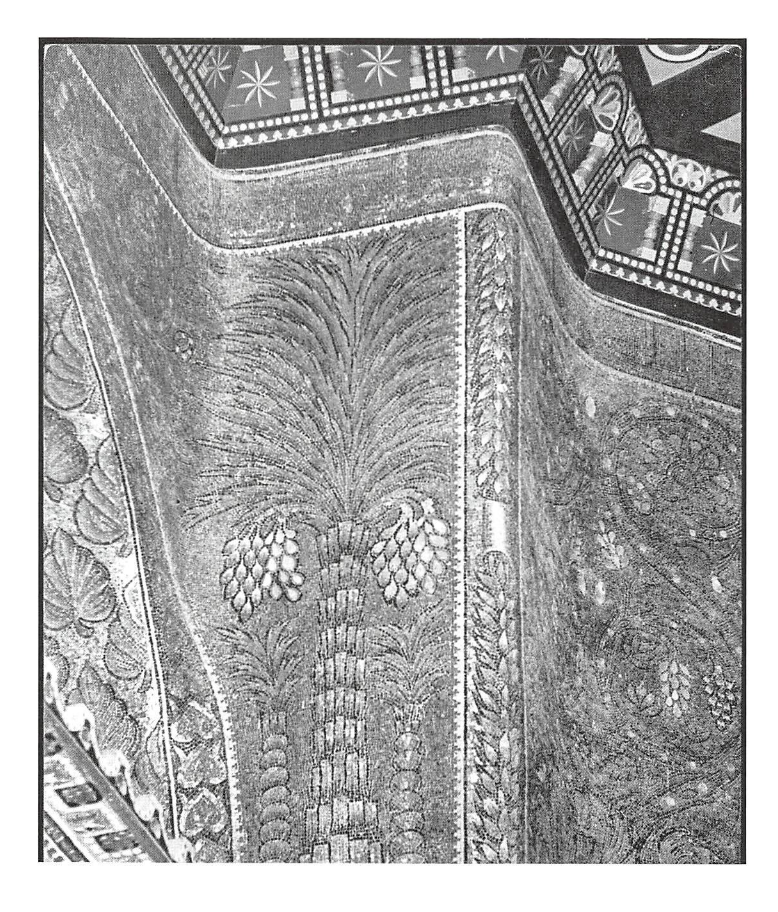


[6] القدس، قبة الصخرة، أكتمل بناؤها عام 691م، مخطط

[7] القدس، قبة الصخرة، أكتمل بناؤها عام 691م، المنظر من الداخل







[8] القدس،قبة الصخرة، اكتمل بناؤها عام 691م، لوحة فسيفسائية
[9] القدس،قبة الصخرة، اكتمل بناؤها عام 691م، لوحة فسيفسائية
[10] القدس،قبة الصخرة، اكتمل بناؤها عام 691م، لوحة فسيفسائية
[11] القدس،قبة الصخرة، اكتمل بناؤها عام 691م، لوحة فسيفسائية صوفية



والمعروفة تحت مسمّى المشهد martyria، حيث يشير بعضهم إلى علاقتها الوطيدة بالمشاهد المسيحية الشهيرة: الصعود وأنستازيس، إذا اكتفينا بمنشآت القدس نفسها فقط. وعلى المنوال نفسه، فإنّ جلّ تقنيات البناء – الأقواس القائمة على السّواري والأعمدة والقباب الخشبية والنوافذ المشبّكة والبناء بالحجارة والآجر – ونظام التناسقات الدقيق المحكم بعناية مشتقّة مباشرة من الهندسة الكنسية البيزنطية، وربّما بوجه خاص من الممارسات الفلسطينية المحلية. وتنطبق الملاحظة نفسها على عناصر الزينة، فعلى الرغم من ندرة الأمثلة المتبقية، كانت لوحات الفسيفساء الجدارية، وتلبيس الجدران بالرخام ممارسات منتشرة في الأضرحة المسيحية. إنّ التنوّع اللامتناهي للموضوعات النباتية، انطلاقًا من الواقعية التي رُسمت بها بعض الأشجار مرورًا بالمتدليات واللفائف المبسّطة، وصولاً إلى النماذج الشبيهة بالزرابي، له علاقة بالعديد من اللوحات الفسيفسائية المسيحية في سوريا وفلسطين. وينطبق الأمر نفسه على زينة عناصر جائز الربط [8-5]. ومع ذلك، سيكون من الخطأ أن نعتبر ذلك مجرّد إعادة استخدام تقنيات وموضوعات بيزنطية. إضافة إلى أنّ دلالتها كانت تختلف عن دلالات المنوال المسيحي المفترض، إنّ هذه البناية الأولى للحضارة الإسلامية الجديدة مغايرة في عدة مجالات للأعراف التي تتّبعها البلاد التي بُنِيَت فيها: طبيعة الزينة الفسيفسائية، والعلاقة بين العمارة والزخرفة، وتركيبة ارتفاع البناية.

بقيت الزينة الفسيفسائية كاملة تقريبًا على هيئتها الأصلية، تغطّي مساحة شاسعة تبلغ زهاء 280 مترًا مربّعًا. وهي لا تحتوي على رسم أيّ كائن حي: حيوان أو بشر! ويبدو واضحًا أنّ المسلمين أحسّوا منذ ذلك الوقت بأنّ رسوم الكائنات الحية سوف تتضارب مع التعبير الرسمي عن عقيدتهم. وعلى هذا الأساس، كانوا ينتقون المفردات الفنية التي تُقدّمها البلدان المفتوحة كي تتلاءم مع عقيدتهم. غير أنّ وظيفة اللوحات الفسيفسائية لم تكن تزيينية محضة، أي إنّ الغرض منها ليس محصورًا في متعة العين. ونلاحظ هنا أنّ الجواهر والتيجان والصفائح الصدرية [10] المستخدمة أكثر من مرة رموزًا للسلطة الملكية في الإمبراطوريّتين البيزنطية والساسانية، لا ترد إلاّ في المساحة الداخلية للمثمّن والعقود الدائرية وطبول الحمل. وإذا اعتبرنا أنه لا يوجد فنّان من المدرسة الغربية الكلاسيكية يجمع طوعًا بين الرموز الملكية والتصاميم النباتية، فإنّ موقعها يدلّ على أنّها رموز ملكية للأمراء الذين هزمهم الإسلام، وهي تتدلّى كالغنائم على جدران بناية إسلامية بامتياز. وقد أمكن من ناحية أخرى تقديم دلالات أيقونية لعدة سمات أخرى ترد في الفسيفساء. هناك من يَنظر مثلاً إلى الأشجار – بعضها واقعي وبعضها مصطنع – على أنّها إعادة تصوّر لقصر سليمان عليه السلام الذي كان يقع في مكان ما بالقدس، والذي تُمدح روعته في المصادر المبكّرة للعصر الوسيط. وهناك نفر آخر رصدوا في بعض تفاصيل الزخرفة الغنيّة داخل العقود [11] حضور موتيفات مسيحية ويهودية، أو على أقلّ تقدير صنعة حرفيّي الملّتين. لكنّ الباحثين المحترزين أكثر يفضّلون التركيز على الانطباع الشامل، الذي يُثير الدهشة والروعة، أكثر من تتبّع التفاصيل الخصوصية. ولسوف يستمرّ النقاش والجدل حول دلالات هذه الزخارف بسبب الجودة المدهشة للعمل وفي غياب بنايات شبيهة أو معلومات كتابية مباشرة تتحدث عنها.

تُظهر الكتابات الفسيفسائية نقوشًا نصية طويلة تحت سقف المثمّنات، وهي تحمل دلالة زخرفية ورمزية، ويُحتمل أن تكون أقدم مثال معروف في فنون القرن الوسيط لهذا الاستخدام الخاص للكتابة داخل بناية، فهي زخرفية تزيينية لأنّها تحلّ محلّ الإطار لباقي الزينة. وهي رمزية لأنّها تحتوي على آيات قرآنية مختارة بعناية – رغم صعوبة التعرّف إليها من المستوى الأرضي – تتحدث عن عيسى عليها السلام ولا تتعارض مع المُعتقد المسيحي. وهي بذلك تؤكّد على الرسالة الإسلامية في مدينة المسيح نفسها. إضافة إلى ما سبق، فقد رأى الخليفة المأمون من الملائم وضع اسمه بدل المؤسّس عبدالملك، مُبديًا بذلك قبوله الأهداف والأغراض التي تقف وراء البناية. لم يكن العالم الإسلامي يرغب في استخدام الصّور التمثيلية التقليدية المشتقّة من العصور القديمة اليونانية والرومانية، وقرّر التعبير عن أفكاره بمفردات غير تشخيصية.

بالتوازي مع الموتيفات الكلاسيكية، استخدمت الفسيفساء موتيف السعف والأجنحة وزهور مشكّلة إيرانية الأصل. وهكذا نرى أنّ الخلافة الأموية اقتبست سمات من مجمل المنطقة التي فتحتها، ثم مزجت الكلّ لتخلق قاموسًا فنيًا من إبداعها الخاص.

ختامًا، أدخلت فسيفساء قبّة الصّخرة مبدأين زخرفيّين استمرّ تطويرهما في الفنّ الإسلامي المتأخر. أوّلاً: الاستخدام غير الواقعي لأشكال واقعية والجمع غير الطبيعي بين أشكال طبيعية. عندما يحسّ الفنانون بالحاجة إلى زخرفة أكثر بريقًا، فإنهم لا يتردّدون على سبيل المثال في تحويل جذع شجرة إلى صندوق مرصّع بالجواهر. ولا يوجد حدّ لإمكانيات الجمع بين الأشكال والموضوعات في غياب الحدود التي فرضها التيار الطبيعي للزخرفة الكلاسيكية.

وثانيًا: التنوّع المتواصل، إذ يُظهر التحليل الدقيق لمجموعة فسيفساء قبّة الصخرة عددًا قليلاً نسبيًا من التصاميم، وهي تتألّف أساسًا من ورقات الأقنْث ولفائف الزهور وعناقيد العنب والشجر، وموتيف الوريدة الزخرفية. ومع ذلك، لا نجد البتّة تكرار التصميم نفسه. تظهر الاختلافات أحيانًا في جودة التنفيذ، مثلما يحصل عندما يحاكي المتعلِّم عمل مُعلّمه. لكن في معظم الأحيان يُمثّل كل اختلاف تأويلاً شخصيًا لعنصر زخرفي عام. وما تزال الأسباب الاجتماعية أو النفسية الكامنة وراء هذه التنوّعات غامضة حتى الساعة.

أمّا فيما يخصّ التطوّرات التي نشأت لاحقًا، فأهمّ خاصيّة فنيّة ميّزت قبة الصخرة هي تأسيس علاقة جديدة بين العمارة والزخرفة. لقد استمرّت منطقة البحر الأبيض المتوسّط حتى ذلك الحين – رغم بعض التحويرات – في استخدام المبدأ الكلاسيكي للزخرفة، ولا سيمّا في الزينة، بوصفه خادمًا للعمارة ومكمّلاً لها ومبرزًا أجزاء معيّنة في العمارة. لكنْ نادرًا ما يحذف القيم الرئيسية للبناية نفسها. إلاّ أنّ بنّائي قبّة الصخرة حجبوا تقريبًا معظم الهيكل الكلاسيكي واضح المعالم بالرخام البرّاق والفسيفساء. وفي هذا الصدد، يجلب الانتباه بوجه خاص سقوف أحد سقوف عقود المثمّن [11]. نُشاهد في هذه الحال ثلاثة شرائط من التصاميم، يحتلّ اثنان منها أكثر من نصف المساحة، بينما يحتلّ الشريط المتبقّي النصف الآخر. لكنّ التصميم غير متناظر لأنّ الشريط الأعرض لا يشغل الوسط، بل يميل إلى الجانب الداخلي من البناية، ممّا يكسر عن قصد الوحدة الأساسية للمساحة. إضافة إلى ذلك، هناك موتيف واحد فقط يتواصل داخل المساحة الأفقية في السبندل، ممّا يبرز انحناءة عقد دون الآخر.

هذا لا يعني أنّ فسيفسائيّي قبّة الصّخرة رفضوا تمامًا العمارة التي الذي كانوا يزيّنونها. فاستخدامهم الأشجار لزخرفة المساحات المستطيلة الممتدّة، ورسمهم العناقيد واللفائف داخل المربّعات يدلّ على أنّهم بالتأكيد كيّفوا الأشكال الزخرفية للمساحات التي وفّرها لهم المعماريون. لكنْ باختيارهم عدة موتيفات خاصة (مثل موتيف الوريدة على السقف) وبتغطيتهم الجدران المتوافرة بالكامل، فقد خلقوا محارة ثمينة تلفّ الهيكل الحامل، مبتعدين هكذا عن أعراف هذه المنطقة. ومن المحتمل أنّ الأمويين طوّروا هذا الذوق بأنفسهم، كما يجوز – مثلما أكّدنا على ذلك سابقًا – أنّهم كانوا إذّاك تحت تأثيرات

وبهذه الطريقة، إنّ التحريك الطفيف لأعمدة المثمّن يحمل بصر أي شخص يدخل المكان تجاه اليمين، ويكشف جميع مكوّنات البناية [8].

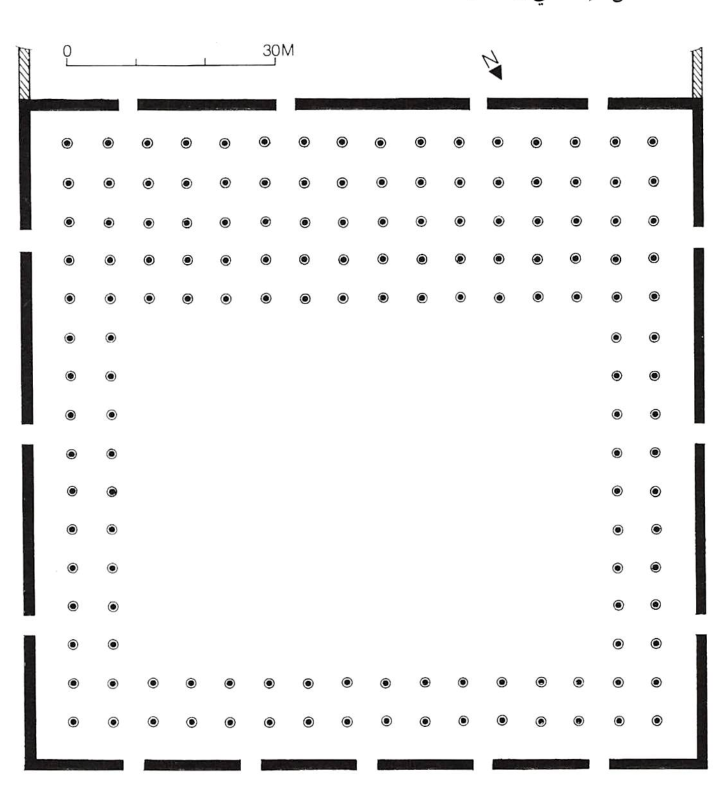
تقع قبّة الصخرة على موقع مقدّس تقليدي، وتقتبس من تراث العصور القديمة في البناء والزخرفة، ومع ذلك فقد أبدعت تشكيلة جديدة تمامًا من المفاهيم الفنية تفي بأغراض المبنى. وتُعدّ قبة الصخرة إنجازًا فريدًا رائعًا، إنّها تحفة حقيقية في مجال الفنّ المعماري!

المسجد الجامع

إنّ تطوّر المسجد كشكل هندسي حصل قبل بناء قبّة الصخرة، لكن لم تتبقّ اليوم معالم تعود إلى ما قبل السنوات الأخيرة للقرن الأوّل هـ/ الأولى للقرن الثامن م، ففي المدينة والقدس ودمشق أسّس الوليد (96–85هـ/ 715–705) الذي خلف عبدالملك نموذجًا معياريًا أصبح منوالاً متّبعًا في المساجد اللاحقة. ومن بين المساجد الثلاثة المذكورة، لم يبق نسبيًا إلاّ مسجد دمشق على حاله في المخطط والمظهر الخارجي. أمّا مسجدا المدينة والقدس، فيمكن لنا تصوّر مخططيهما الأصليين رغم وجود بعض المشكلات المتعلقة بالتسلسل الزمني التي لم تجد بعدُ إجابة شافية. لكن هذه الجوامع الأميرية ليست المساجد الوحيدة التي بُنيت خلال هذه الحقبة. فقد أخرجت الحفريات الأثرية للنور – في سوريا والأردن بوجه خاص – نماذج بديلة تظهر ليونةً وتكيّفًا مهمّين في عملية إنشاء فضاء مخصص للمسلمين.

يجب أيضًا قوْل كلمة فيما يتعلّق بالبنايات الدينية الإسلامية الأولى في العراق، على رغم من أنّ جلّ معلوماتنا المتعلقة بها نصية فحسب، وتُعدّ أشهرها جامع البصرة (13هـ/ 635م، وأعيد بناؤه عام 44هـ/ 665م) وجامع الكوفة (15هـ/ 637م، وأعيد بناؤه عام 49هـ/ 670م) وجامع واسط (82هـ/ 702م) (وهو الوحيد الذي بقيت منه سجلات أثرية جزئية). وقد شُيّدت كلّها في مدن جديدة أسّسها المسلمون. كانت هذه الجوامع بسيطة تتألّف من فضاء شاسع، مربّع الشكل عادة، فيه جزء مغطّى كبير يشير إلى اتجاه القبلة، ويُستخدم قاعة صلاة مغطّاة، وتُضاف في الغالب ممرّات مُسقّفة تحيط بثلاثة جوانب من الباحة، وتُنشِئ هكذا صحنًا مركزيًا مُحاطًا بالممرّات. كانت الأجزاء المغطّاة في البداية تعتمد على ركائز مأخوذة من مبانٍ سابقة، لكنّها أصبحت تُقام لاحقًا على أعمدة أو سَوارٍ مبنية خصّيصًا للغرض، ولسنا متأكّدين من طريقة التسقيف المستخدمة وقتئذ، وربّما استُخدمت القباب في بعض الحالات.

يبدو وفق توافق مشترك أنّ هذا المخطط البسيط يعتمد على المسجد النبوي في المدينة، الذي أصبح المنوال المُتّبَع في المدن الجديدة التي أسّسها المسلمون. على الرغم من أنّ الاستخدام المزدوج للمسكن ومكان العبادة لم يعد ممكنًا ولا مُبرّرًا، فقد كانت هذه المساجد تقع عادة قرب بيت الإمارة، وكانت تحتوي داخل حدودها مواضع صغيرة تودع فيها كنوز المجتمع المسلم (وقد بقيت هذه الهياكل في دمشق وحماة بسوريا). وهكذا، لم تكن المساجد مجرّد بنايات دينية، بل كانت كذلك مراكز اجتماعية وسياسية رئيسية، كما تشير التسمية إلى ذلك: المسجد الجامع. كان لكلّ حيّ في المدينة مسجده أو مصلاّه الصغير الخاص به، لكنّنا لا نعلم شيئًا عن أشكالها. وكانت دلالة الجوامع العراقية الكبيرة تتخطّى مجرد المحاكاة المحتملة لبيت الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة من ناحية الشكل والوظيفة. فعلى الرغم من بساطتها وبدائيّتها، أدخلت من جديد إلى الشرق الأوسط القاعة المغطّاة القائمة على الأعمدة أو السّواري بصفتها نموذجًا معماريًا مميّزًا.



[12-13] الكوفة، مسجد، 637م، أُعيد بناؤه عام 670م، مخطط

الموجة الإيرانية، المعروفة بالزخرف الجصّي الساساني، الذي يُغطّي الجدران المبنية بلبنات الطّوب. بل لعلّهم استخدموا المفردات الفنية للبحر الأبيض المتوسّط محاولين إعادة تشكيل تأثيرات الكعبة في مكّة، وقد كانت وقتئذ مغطّاة في الخارج بأقمشة متدلية، متعددة الألوان، وتحوي داخلها الكنوز التي حصل عليها الأمراء الأمويّون. وتكون قبّة الصخرة قد شكّلت عندئذ أوّل خطوة تجاه ما سوف يُطلق عليه الجماليات الإسلامية في الأقمشة؛ أو هي كانت مثالاً لطرائق التعبير البصري المتعددة والتي تطوّرت في الفنّ القديم المتأخر، ابتداء من عهد جوستينيان في القرن السادس م.

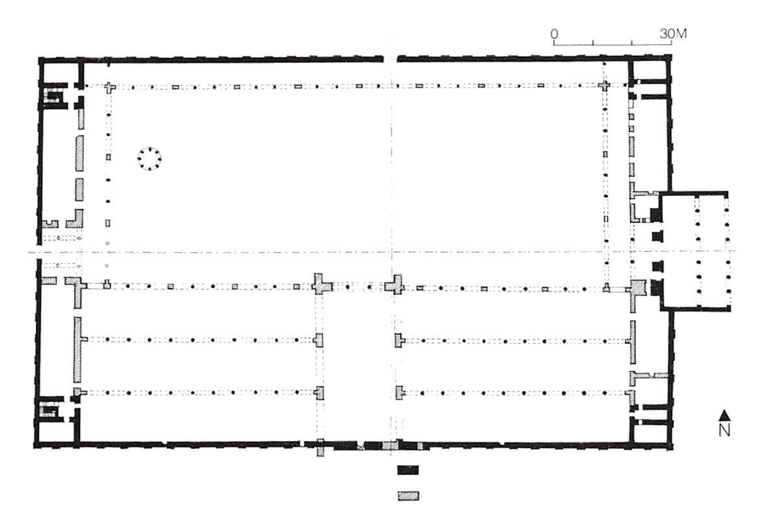
أمّا السمة الأصيلة الثالثة لقبّة الصخرة فهي كيفية انبثاق القبّة نفسها من المثمّنات؛ فالانطباع هنا يختلف كثيرًا عن ذلك الذي تتركه كنيسة سان فيتالي في رافنّا بإيطاليا، أو كنيسة القيامة في فلسطين، أو كنيسة القصر في آخن بألمانيا. في كثير من الأحيان، تُقارَن هذه الأخيرة بقبّة الصخرة. وتبدو المقارنة مبرّرة إذا نظرنا إلى المخطط فقط. لقد صمّم المعماري القبة كي تظهر أهميتها من الخارج أكثر من الداخل. فهي في الداخل فعلاً تكاد لا تُلاحَظ بسبب علوّها الشاهق وبسبب موقع الصخرة. ويبدو كأنّ البناية تقدم رسالتين: تصرّح الرسالة الأولى إلى العالم بأنّ الإسلام قدّس مجدّدًا موقع الهيكل اليهودي، بينما تقدّم الرسالة الثانية انطباعًا يشير إلى أنّ هذا ضريح فخم لأغراض محدودة داخلية. من أجل تحقيق هذه الأهداف اختزل القائمون على المشروع (الخليفة عبدالملك وحاشيته في دمشق على الأرجح)، والمهندسون، والمشرفون على البناء (رجاء بن حيوة ويزيد بن سلام، وهما أغلب الظن موظّفان مسلمان في الدولة الجديدة أو مبعوثا الحاكم)، والحرفيّون الذين نفّذوا الأشغال، اختزلوا نمطًا معماريًا سابقًا في شكله الهندسي المحض. إنّ هذا الانطلاق من عناصر دنيا هندسية دقيقة، كما هي متوافرة، يخدم غرضًا بصريًا محدّدًا بوضوح.

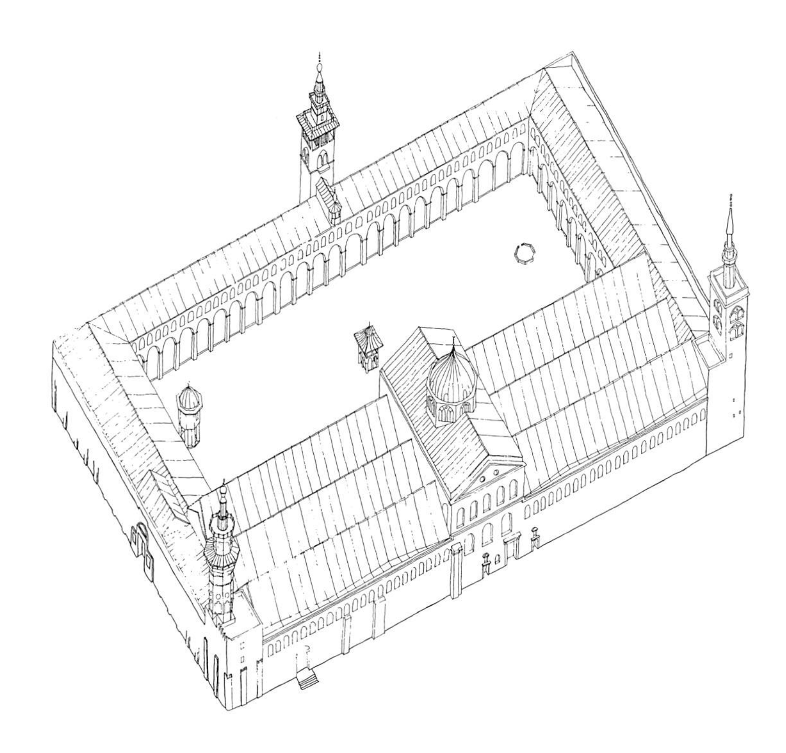
ولم يحصل ذلك نتيجة تغيير مقصود لنماذج الآبادانا الفارسية القديمة (قاعات شاسعة قائمة على الأعمدة)، ولا الساحات الرومانية العمومية (forum) أو المعابد المصرية. بل إنّ النموذج الإسلامي ظهر نتيجة مزيج من الاحتياج إلى فضاء واسع في المدن حديثة التأسيس، والنموذج العرضي لبيت محمد صلى الله عليه وسلم في المدينة وتَوافر عناصر بناء مهمَلة مثل الأعمدة. أمّا أهمّ السمات المميزة للقاعة المغطّاة التي انتشرت مجدّدًا فهي أنّها كانت متصلة في أغلب الأحيان بفضاء مفتوح داخلي رحب، وأنّه كان في الإمكان – على الأقلّ إبّان تلك الفترة – مضاعفة الوحدات المكوّنة حسب الرغبة.

فإذا كانت هذه هي الخطوات الأولى لعمارة المسجد في العراق، فهل يجوز الافتراض أنّ المسلمين شيّدوا أبنية مماثلة في المدن الأخرى حديثة التأسيس مثل الفسطاط (القاهرة القديمة) في مصر، والقيروان في تونس، والمدن التي دخلها الفاتحون في سوريا، وغيرها من الأماكن؟ إنّ المعلومات المتوافرة لدينا لا تسمح بحسم المسألة. فالجامع الأوّل في الفسطاط (20هـ/ 642-641م) كان بناية مغطّاة بالكامل، لم يُضَف إليها الصحن المزعوم إلاّ سنة 53هـ/ 673م. وإلاّ فإنّ مخطّط الجامع مجهول، على الرغم من احتمال كونه مجرّد تحوير للقاعة المغطاة القائمة على الأعمدة أو السواري. في أماكن أخرى – سوريا وإيران وربّما في مصر كذلك – تحوّلت الكنائس وغيرها من أماكن العبادة، إلى مساجد للعقيدة الجديدة. ومع ذلك، كانت الاتفاقات المبرمة التي تقبل بموجبها المدن الحكم الإسلامي تضمن لها في كثير من الأحيان الحفاظ على بناياتها الدينية الخاصة والعامة. وهكذا، نرى في القدس - على سبيل المثال - أنّ المركز الديني الإسلامي تطوّر في منطقة لم تكن مستخدمة من طرف السكّان المسيحيين. لكن في حال حماة حُوّلت كنيسة إلى مسجد بإضافة صحن قُدّامها. ويمكن أن نستخلص بالاعتماد على النصوص أنّ التطوّر نفسه حصل في مناطق أخرى، وبوجه خاص في إيران. كما أخذ المسلمون في دمشق جزءًا من الحرم المقدّس الوثني temenos القديم حيث أقيمت كنيسة يوحنّا المعمدان المسيحية.

قدّمت سوريا ومصر أوّل أمثلة لتلك الخاصيّتين اللتين سوف تؤدّيان لاحقًا دورًا مهمًّا في تاريخ المسجد، وإن حصل ذلك بطرق مختلفة وبدرجات متباينة. تشكّل "المقصورة" الخاصية الأولى، وهي مساحة مُسوّرة مميّزة مخصّصة للأمير تتوسّط حائط القِبْلة في بيت الصلاة. ما يزال أصل المقصورة وتاريخ نشأتها مجهولين حتى الساعة، لكن الغرض منها كان حماية الخليفة من الاغتيال وفصله عن الرعيّة، وهي لم تظهر إلاّ في المساجد الكبرى، وتُعدّ مقصورة جامع القيروان التي تعود إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م أقدم نموذج باقٍ حتى الساعة.

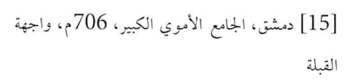
أمّا الخاصية الثانية التي ما تزال أصولها محاطة بالغموض كذلك فهي المئذنة، التي أصبحت سمة دائمة في المنظر المدني الإسلامي. تبدو وظيفتها واضحة: وهي أن يُنادي المؤذّن منها المؤمنين للصلاة في أوقات محددة. وقد تبعت المئذنة لاحقًا الإسلام أينما حلّ. تتّخذ المئذنة شكل برج شاهق يرتفع فوق المسجد والمدينة أو القرية، ولها وظيفة ثانوية واضحة تتمثّل في إظهار الحضور الإسلامي للجميع لدى أي مجتمع. ولم يكن هناك معلم من هذا القبيل في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما كان بلال مؤذّنه يصعد على سطح البيت للأذان. كما أنّ وجود المئذنة غير مؤكّد ضمن المساجد المبكّرة في المدن الجديدة التي تأسّست في العراق، ويُحتمل أنّها مجرد مدرج صغير لتيسير الوصول إلى السطح، كما كانت الحال في العديد من المساجد البسيطة على امتداد القرون اللاحقة. وتدور نقاشات كثيرة حول نشأة المئذنة الطويلة التي تُميّز بكلّ وضوح أيّ مشهد مدني إسلامي، حيث تشير أغلب المصادر الأدبية – وهي عادة متأخرة كثيرًا عن الأحداث التي تصفها – إلى سوريا أو مصر موطنًا لنشأة المئذنة، لكن أثبتت دراسة حديثة أنّ أوّل مآذن / أبراج شُيّدت كانت في الزوايا الأربع لمسجد المدينة ما بين 90-88هـ/ 709-707م، وكانت وظيفتها ودلالتها الرمزية موجّهة حصريًا للمسلمين، ومن ثمّ امتدّ تشييدها ببطء إلى المناطق الأخرى، ولم يحصل ذلك قبل القرن الثالث هـ/ التاسع م إلاّ نادرًا، مثلما هي الحال في مساجد سامرّاء التي سنتناولها لاحقًا بالدرس. وقد جرى في كلّ الحالات تقريبًا تكييف المئذنة مع الظروف المحلية. وحافظت المئذنة طوال تاريخها على دلالتها المزدوجة: كانت رسالة موجّهة إلى المسلمين وغير المسلمين على السواء تشير إلى الحضور والظهور، ورمزًا في آنٍ معًا إلى تبجيلِ مقدّسٍ من مقدّسات المسلمين. وقد ظهرت المآذن أينما حلّ





[13] دمشق، الجامع الأموي الكبير، 706م، مخطط

[14] دمشق، الجامع الأموي الكبير، 706م، رسم منظوري



[15] دمشق، الجامع الأموي الكبير، 706م، واجهة القبلة

المسلمون، وكانت تقتبس أشكالها في أغلب الأحيان من النماذج المحلية؛ ففي بلاد الشام نشأت المئذنة المربّعة المميّزة التي انتشرت غربًا نحو شمال إفريقيا وإسبانيا، وشرقًا نحو العراق وإيران، عن غرار الأبراج المربّعة المستخدمة صوامع للنسّاك. وظهرت أشكال مختلفة في أماكن أخرى. ومع ذلك، فإنّ المكانة المرموقة التي تتمتّع بها المآذن في البلدان القصيّة، وكذلك الكتابات الواردة عليها، تُظهر بالفعل أنّها مآذن كانت على امتداد قرون رمزًا مهيبًا للحضور الإسلامي، تمامًا مثلما هي الحال اليوم مع مآذن الجوامع المعاصرة التي تُبنى في كل العالم خارج الأوطان الإسلامية.

جوامع الوليد

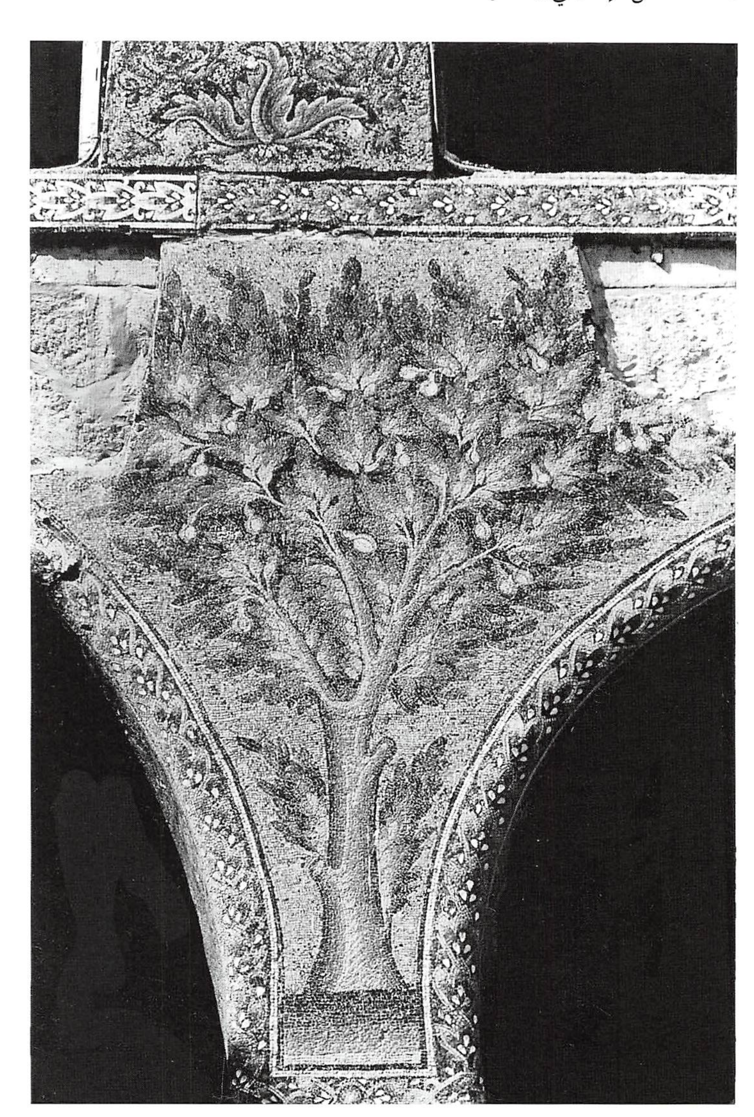
يمكن أن نفهم بصورة أفضل جوامع الوليد الأوّل (حكم ما بين 96-85هـ/ 705-715م) في ضوء هذه التطورات السابقة، فقد شكّل عهد الوليد – وكان العالم الإسلامي خلاله واثقًا بفتوحاته لا يُعاني فتنًا داخلية ذات شأن – عهد توسّع عظيم باتجاه الشرق والغرب، وتمكين داخل الحدود. وقد أدّى التفات الخليفة إلى مظاهر المجد والتعبير عن السلطة الجديدة إلى بناء جلّ جوامع دمشق (ولو جزئيًا) (87هـ/ 706م) عاصمة المُلْك، والمدينة (91-87هـ/ 710-706م) التي ظهرت فيها بداية الدولة الإسلامية، والقدس (96-90هـ/ 715-709م): المدينة المقدّسة التي فتحها المسلمون. وسوف نركّز بالأساس على جامع دمشق لأنّه لم يتغيّر كثيرًا عمّا كان عليه في الأصل، ورغم احتمال كون المسجد النبوي أكثر أهمية. ونعتبر أنّ إعادة بناء المسجد النبوي كانت عملية صائبة وسديدة تمامًا. يُعدّ جامع دمشق [13، 14] ابتكارًا إسلاميًا بالكامل. تقرّر حجمه (157 X 100 متر) وموقعه وفق الحرم المقدّس الروماني القديم الذي حلّ الجامع محلّه. كما حدّد المعلم السابق انخفاض علوّ بعض جدرانه، وموضع المدخل الشرقي والغربي. وقد تخلّصت البوّابة الرومانية ثلاثية المداخل حديثًا من الدكاكين التي كانت تحجبها على امتداد عقود. أمّا كلّ السمات المتبقية فهي تعود إلى عصر الوليد، على الرغم من أنّ حريقًا شبّ سنة 1310هـ/ 1893م فدمّر جزءًا كبيرًا من الهيكل الحامل. لم تأت الترميمات الضرورية بعد



[16] دمشق، الجامع الأموي الكبير، 706م، الصحن وبيت مال المسلمين

الحريق وفق ذوق سليم حقًّا، بل إنّ الترميمات الحديثة انتُقدت بشدة.

يتألف الجامع من صحن تحيط به من ثلاث جهات أروقة قائمة على سوار، بالتناوب مع عمودين، ويقع حائط القبلة [15] في الجهة الرابعة، ويشتمل الجامع على ثلاثة أجنحة شاسعة متوازية مع الحائط الجنوبي المتقاطع في وسطه مع رواق (محوري) متعامد. تعلو فوق الشقّ الثاني للرواق قبّة مرتفعة هيئتها الحالية عصرية للأسف، على الرغم من أن قواعدها أنّ قواعدها يمكن تأريخها في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م. (لم يتّضح إن كانت القبّة الأقدم عهدًا للرواق المركزي، ترتفع أمام حائط القِبْلة أم محلّ القبّة الحالية). ترتكز الأجنحة على أعمدة من الكتل الصخرية الضخمة مأخوذة من بنايات قديمة، وتعلوها التيجان والطبليات والأقواس. ونشاهد فوق الأقواس مجموعة من العقود الصغيرة أُضيفت كي تزيد ارتفاع السقف الهرمي. وتوجد أربعة محاريب في حائط القِبْلة يتميز أحدها بشكله العصري الواضح. أمّا المحاريب الأخرى فيتوسّط أحدها الرواق المحوري ويحيط به محرابا، لم تتأكد بعد تواريخ بنائها، لكنْ يرجح أنها تعود إلى العصر الأموي. كما يُحتمل أن تكون المئذنتان الواقعتان في الجانب الجنوبي للبناية من الفترة نفسها، ويظهر أنّ طرازها اقتبس كثيرًا من الأبراج الركنية الرومانية. أمّا المئذنة الثالثة التي ترتفع فوق المدخل الشمالي، فقد بُنيت قبل عام 374هـ/ 985م ولكن لم يثبت أنّها تنتمي للبنايات التي أمر الوليد بتشييدها. كانت وظيفة البناية المثمّنة الصغيرة القائمة على الأعمدة [16] التي تُشاهَد في الزاوية الشمالية الغربية للصحن ترمز إلى بيت مال المسلمين، أو لعلّها كانت خزينتهم الفعلية لأنّ المال العامّ للمسلمين كان عادة يُحفظ في المسجد الجامع للمدينة. وقد جُهّز الجامع بأربعة مداخل – واحد في كلّ ضلع – خُصّص المدخل الجنوبي منها، القريب من الرواق المحوري للخليفة، وكان متّصلاً مباشرة بالقصر الأموي. وما يزال الغموض يلفّ طبيعة المداخل من الصحن إلى بيت الصلاة. ونشاهد اليوم أبوابًا تفصل بين الفضاءين، أمّا الستائر التي تذكرها مصادر تعود إلى القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م من العمارة الشامية التقليدية فيُحتمل أن تكون الحلّ الأصلي المعتمد، لكننا لا نجزم بذلك.



[17] دمشق، الجامع الأموي الكبير، 706م، لوحة فسيفسائية من الرواق الغربي

وتمامًا مثلما هي حال قبة الصخرة، فإنّ كل عناصر البناء مشتقة من فن العمارة الشامية التقليدية، ولا يوجد إلاّ مكوّنان مستحدثان: هما المخطط والمحراب.

حلّ المعماريون الشاميون مشكلة إنشاء مخطط فوق موقع معماري سابق بالطريقة التالية: لقد اعتمدوا المنظومة الأصلية لمسجد المدينة بصحنها المحاط بالأروقة، وبيت الصلاة الغائر، وعوضًا عن تحويل بيت الصلاة إلى قاعة مغطّاة قائمة على الأعمدة وفق نموذج المساجد العراقية، أنشؤوا تقسيمًا ثلاثيًا – ربّما تحت تأثير الكنائس المسيحية – رغم اختلاف أجنحة جامع دمشق في كونها متساوية العرض. لكنّ التجديد الذي يجلب مزيدًا من الانتباه فيما يتعلق بالمخطط وبالارتفاع فيمثّله الرواق المحوري. وتهدف روعته الجمالية بكل وضوح إلى كسر رتابة الواجهة الممتدة على طول 137 مترًا. أمّا أهميته التاريخية فهي أكبر؛ فقد أشار كرسويل Creswell من ناحيته أنّه شديد الشبه بواجهة قصر الملك تيودوريك، كما تورده فسيفساء بيزنطية شهيرة معروضة في رافنّا Ravenna بإيطاليا. أمّا سوفاجي Sauvaget فهو أوّل من ربط الرواق المحوري في دمشق، وأروقة مماثلة في القدس والمدينة بالمراسم الملكية الأموية، وأظهر أنّ هذه السمة المعمارية التي ظهرت لأوّل مرة فيما يمكن تسميته المساجد "الملكية" الأموية – ثم جرت محاكاتها بكثرة في الأزمنة اللاحقة – أدّت إلى السعي إلى إبراز ذلك الجزء من المسجد المُخصص للأمير، مقلّدة بذلك قاعة العرش في القصور الملكية.

وهكذا، تبرز أهمية مخطط جامع دمشق بطريقتين، أوّلاً: إنّ الترتيب مصمم بمزيد من العضوية ممّا عليه الحال في المساجد العراقية الموزّعة والمتكونة من زيادات متتالية، إضافة إلى أنّه يشير إلى بؤرة مركزية واضحة المعالم. ثمّ إنّ قاعة الصلاة بأجنحتها الثلاثة، ورواقها المحوري، وأحجامها التي حددتها الأسس الرومانية، والتي قام المسجد على أنقاضها، أصبحت منوالاً متّبعًا في سوريا، وفي أماكن أخرى. ومع ذلك، فإنّ المسجدين الآخرين العائدين إلى عصر الوليد لم يقتبسا من نموذج مسجد دمشق. لأنّ مخطط بيتي الصلاة فيهما يتألّف من قاعة مغطّاة قائمة على الأعمدة، فيها العديد من الأجنحة، أحدها مركزي وأكبر عرضًا يقود إلى حائط القبلة. كما أنّ لهذين المسجدين سمات خصوصية ذات صلة بموقع كلّ واحد منهما.

يوجد في جامع دمشق أقدم محراب مقعّر؛ تتميّز الخلفية الفيلولوجية والشكلية للمحراب بتعقيد فائق. وسوف نكتفي بدراسة الاستخدام العادي للمحراب في المسجد كي لا نتيه في التفاصيل. بوجه عام، يُنظر اليوم إلى المحراب بوصفه مشكاة في حائط المسجد تشير إلى اتجاه القبلة. لكنّ المحراب غير موجود في كلّ المساجد المبكّرة، ولا يمكن مشاهدته إلاّ خلال زاوية جزء من البناية. كما أنّ المخطط الشامل للمسجد يظهر اتجاه القبلة بوضوح لدرجة أنه لا حاجة إلى رمز صغير من هذا القبيل. ومن غير المقنع حقًّا تفسير المحراب على أنه قاعة عرش مصغّرة، كما اقترح سوفاجي؛ لأنّه أصبح منذ بدايته عنصرًا ثابتًا في كلّ المساجد، ثمّ موتيفًا فنيًّا متداولاً على التحف الدينية.

يجب أن نضع نصب أعيننا مسألتين كي ندرك الغرض الأساسي من المحراب؛ بداية أجمع كتّاب العصر الوسيط بوجه عام على أنّ المحراب المقعّر ظهر أوّل مرة في جامع الوليد بالمدينة؛ وهو الجامع الذي حلّ محلّ مسجد / بيت الرسول صلى الله عليه وسلم وأضاف إليه عناصر جمالية. ثمّ إنّ محراب جامع الوليد لم يكن يتوسّط حائط القبلة، بل جاء في المكان الذي كان يقف فيه الرسول صلى الله عليه وسلم لإمامة للصلاة، كما تذكر كتب السيرة. وعلى هذا الأساس، نقترح أنّ الغرض من المحراب كان الإشارة الرمزية إلى المكان الذي وقف فيه أوّل "إمام" (صلّى بالناس)، وأنّه انطلق بصفته معلمًا تذكاريًا محدّدًا بمسجد الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن ثمّ انتشر في كامل أنحاء العالم الإسلامي عبر المساجد التي شيّدها الوليد، فمثلما تميّز بلاط خليفة الرسول بسمات ملكية، كذلك كانت حال المحراب الذي لم يُقبَل مباشرة داخل كلّ المساجد إلاّ من خلال دلالته مَعلَمًا دينيًا.

وممّا يقوّي هذه النظرية، مقارنة هذا القبول الفوري للمحراب بالتطوّر الذي حصل للمنبر في العصر الأموي، أي ذلك الكرسي (العرش) الذي يعود إلى ما قبل الإسلام، وقد استخدمه الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة. بدأ ظهور المنبر في أثناء العصر الأموي في مساجد غير مسجد المدينة، وكان بلا ريب رمزًا من رموز السلطة، وبهذه الصفة، روقِب استخدامه بمزيد من الحذر مقارنة بالمحراب. كان المنبر في الغالب قطعة أثاث متحرّكة، لا تنتمي بالكامل إلى المؤسسة الدينية. وظلّ طوال قرون وجود المنبر في المساجد معيارًا لتمييز الحواضر، أو المراكز الإدارية عن القرى العادية. ويوحي المصير المختلف الذي آل إليه المحراب بأنّ وظيفته الأساسية كانت دينية لا مَلَكية، على الرغم من علاقته



[18] دمشق، الجامع الأموي الكبير، 706م، لوحة فسيفسائية من الرواق الغربي

بالمراسم المَلَكية داخل المساجد.

أمّا الأصول الشكلية للمحراب، فهي تعود بالتأكيد إلى مشكاة العصور الكلاسيكية، التي طرأت عليها تغييرات عديدة جعلت منها "هيكل" الكنائس القبطية، ومستودع قراطيس التوراة في البِيَع اليهودية، أو مجرّد إطار تُركَن فيه الأصنام المبجّلة لدى الوثنيين. كما توجد علاقة بين المحراب وظهور القبّة - وإن كان غير منتظم - في العصر الأموي أمام الجزء الأوسط لحائط القِبْلة؛ فالقباب معروفة، بلا شك، بأنها وسائط معمارية لتشريف مكان مقدّس، وقد كانت موجودة بهذه الوظيفة في الجزيرة العربية قبل الإسلام. وأوّل مرجع متوافر لنا يَذكر قبة أمام المحراب يعود إلى مسجد المدينة في القرن الثاني هـ/ الثامن م.

كان مصير الرواق المحوري والمحراب المقعّر والمنبر والقبة أمام المحراب أن تؤدّي دورًا مهمًا في تاريخ العمارة الإسلامية. وتبقى جذور وظائفها، وأصول أغراضها الدقيقة في العصور الأموية غامضة حتى الساعة، ومع ذلك فقد برزت كلّ هذه العناصر مجتمعة في جوامع الوليد. ويصعب تأويلها لأنّها أدّت أدوارًا مشتبهًا فيها. ولا ندرك تمامًا إلى الآن أصولها الوظيفية، والشكلية المتقلبة، ولا ما كان مقرّرًا لها أن تكون. ويعكس الغموض الذي يلفّ هذه العناصر غموضًا يحيط بالمساجد الأموية التي أمر الوليد بتشييدها. مثلما ارتبطت هذه السمات في العصور الأموية بالوظائف الملكية، ثم اتّجهت لتكتسب تدريجيًا معاني دينية، فإنّ دلالة المسجد مكانًا للعبادة ازدادت أهميتها دون أن يفقد وظيفة المركز الاجتماعي والسياسي. إنّ هذا التحوّل في نقطة الارتكاز، الذي لم يُحدّد بوضوح، يفسّر الخصائص المميزة للمسجد الأموي بداية القرن الثاني هـ/ الثامن م، وتعكس عناصره المعمارية الروح المَلَكية والاهتمامات الدينية معًا. وفي الغالب، أنتج الجانب المَلَكي الأشكال الخصوصية بينما حددت الوظائف الدينية تأويلها اللاحق.

يمكن أن نعتمد على النصوص، وبيانات علم الآثار لنستقرئ الخصوصيات المعمارية لجوامع الوليد الثلاثة. أمّا فيما يتعلّق بزخرفتها، فيجب أن نعتمد بالكامل تقريبًا على جامع الوليد بدمشق، الذي حافظ على أجزاء مهمة من زخرفه الأصلي. يتميّز الجامع بنوافذ مشبّكة منقوشة رائعة الجمال، مثلما هي حال قبة الصخرة. وكانت اللوحات الرخامية في الجزء السفلي للجدران شهيرة منذ العهود الأولى بسبب الجمال الأخّاذ لتوليفاتها التي لم تبقَ منها إلاّ شظايا صغيرة عند البوابة الشرقية، رُمّمت دون عناية. لكن العناصر الزخرفية الأكثر شهرة هي اللوحات الفسيفسائية [17، 18] التي كانت تغطّي جلّ جدران الأروقة - إن لم يكن كلّها - وواجهة الصحن وقاعة الصلاة، وربّما المئذنة الشمالية. ويذكر العديد من المراجع الأدبية هذه اللوحات الفسيفسائية، لكن يبقى العديد من نقاط الظلّ! فنحن

لا نعلم على سبيل المثال إن كانت الروايات التي تتحدث عن جلب حرفيّي الفسيفساء البيزنطيين صحيحة، أم مجرد ظنّ مفاده أنّ عملاً بهذه الجودة لا بدّ أن تكون أصوله القسطنطينية، ويميل العديد من العلماء إلى اتّباع الفرضية الأولى.

على الرغم من رداءة الترميمات التي طالت قطعًا كبيرة من الفسيفساء الأصلية منذ ستينات القرن العشرين (1380هـ)، يمكن أن نتعرّف إلى شظايا كبيرة في كلّ الأماكن داخل الصحن. كما أنّ الرسومات التي أُخذت قبل حريق عام 1310هـ/ 1893م بمدة وجيزة سجّلت لنا بعض المعلومات المتعلقة بفسيفساء الجامع. نشاهد في معظم الحالات موتيفات نباتية [18] قريبة من موتيفات قبة الصخرة، على الرغم من أنّ الأولى أكثر واقعيةً في رسم بعض الأصناف النباتية، وأقلّ خلطًا بين الأشكال مختلفة الأصول. وتكمن أصالتها الحقيقية المميزة في إدخال المحاور المعمارية بكثافة: تظهر على واجهة الرواق المحوري وبعض السبندل، وهناك في الممرّ الشمالي والغربي بنايات من كلّ نوع ترتفع بين أشجار كثيفة الأوراق. ومن بين اللوحات التي حُوفظ عليها جيدًا تبرز لوحة هائلة (34.50 x 7.155 أمتار) يحيط بها إطار غنيّ على جدار الممرّ الغربي [18]. نشاهد في الخلفية الأمامية عددًا من الأنهار الصغيرة تتدفّق في كتلة مائية تمتدّ على طولها أشجار باسقة مخضرّة. تصطفّ الأشجار دون انتظام لكنّها تشكّل إطارًا لسلسلة من الوحدات المعمارية أصغر منها حجمًا، تتميّز بتنوّع أصنافها (منازل صغيرة ملتفّة حول كنيسة؛ وباحة شاسعة تحيط بها ممرات مغطّاة؛ وقصور ملكية على ضفة نهر) وباختلافاتها الأسلوبية (تقنيات إيهامية تجاور بنايات خيالية مشيّدة بمكوّنات غير محددة).

تطرح هذه اللوحات الفسيفسائية سؤالين اثنين، يتعلّق السؤال الأول بالجانب الشكلي: كيف يمكن أن نفسّر وجود أنماط تشكيلية شديدة الاختلاف ومتجاورة؟ وهل يعبّر ذلك عن أسلوب خاصّ بها؟ لقد استخدم الفسيفسائيون والرسّامون منذ القرن الأول كلّ الأساليب المختلفة المتاحة على جدران دمشق، لكن يبدو ظاهريًا أنّ المستحدث عند الفنّانين العاملين لدى الخلفاء هو استخدامهم هذه الأساليب جنبًا إلى جنب. تظهر لدى هؤلاء الفنّانين، أو ولاة أمورهم مسحة مسيحية مميّزة في الذوق، واهتمامًا بكلّ الأشكال المتاحة أيًا كان تاريخها، أو غرضها الأصلي. وقد شملت النماذج التي سبقت ظهور الإسلام، التي اقتُبست منها فسيفساء دمشق أشكالاً بشرية وحيوانية، أكثر ممّا كانت عليه قبة الصخرة. لكنّنا لا نشاهد أي شكل بشري، أو حيواني في هذا المقام، ممّا يشير إلى أنّ أرباب العمل المسلمين فرضوا محاور وطرائق أداء معيّنة على الفسيفسائيين، مهما كانت بلدانهم الأصلية. ومن المحتمل أنّ الأشجار الباسقة [18] – رغم أنّها لا تشكّل الموضوع الرئيسي، ورغم هيئتها المصطنعة الغريبة مقارنة ببقية المنظر الطبيعي – قد أدّت الوظيفة الشكلية للأشخاص في الأعمال القديمة المماثلة لهذه اللوحة.

والسؤال الآخر الذي تثيره هذه اللوحات الفسيفسائية يتعلّق بدلالتها، فقد رأى فيها بعض كتّاب العصر الوسيط المتأخرين صورًا لكلّ مدن العالم، كما أوّل نفر قليل من العلماء المعاصرين اللوحة المتبقية على أنّها مدينة دمشق. وكانت رسوم المدن معروفة في الفن قبل الإسلام، ويجوز تفسير هذه اللوحات الدمشقية – وكذلك في قبة الصخرة – ببساطة على أنها رموز الفتوحات الأموية. بل لعلّ القصد من ورائها كان تعبيرًا مثاليًا عن "مدينة الله" المشتقة من التمثيلات الكلاسيكية، وما بعد الكلاسيكية للجنة، مع التخلّي عن كل الكائنات الحية. يمكن ربط محور المنظر الطبيعي المثالي بمشهد الجنّة الإسلامية (التي تُذكر على سبيل المثال في الآية 57 من سورة النّساء: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلاً ظَلِيلا﴾. وتشير المصادر المتأخرة إلى أنّ صحون المساجد كانت تُقارَن أحيانًا بالنعيم، كما أنّ أحدث التأويلات لفسيفساء دمشق أقرّت دلالتها المشيرة إلى الجنّة.

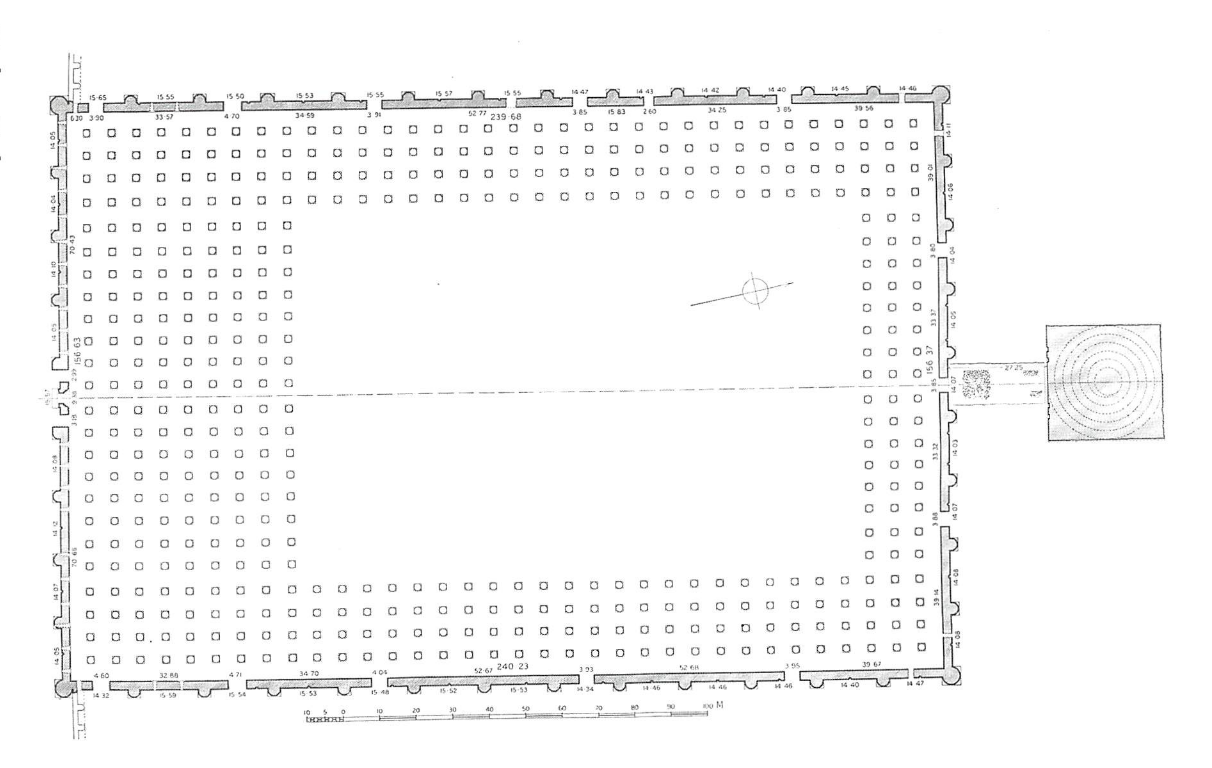
لكن توجد معارضات لكلّ واحد من هذه التفاسير؛ فيصعب أن تؤُول الإحالة على مدن معيّنة من خلال البناية إلى تلك التضاربات الأسلوبية والأيقونية المتمثلة في خلط الرسوم الدقيقة بالبنايات المصطنعة، وفي الظهور المتزامن للوحدات العمرانية التي يختلف نوعها (مدن وقرى وبنايات معزولة) ومقياسها إلى هذه الدرجة. وإذ يجوز فهم المنظر الطبيعي بمياهه وبناياته بوصفه تمثيلاً للجنّة الإسلامية، فإنّ فكرة رسم المناظر المستوحاة من القرآن في هذه المرحلة المبكّرة لا يتطابق مع الاستخدامات الإسلامية المعاصرة للقرآن. لكن يبقى ممكنًا – بدل ذلك – قبول توليفة من هذه التفاسير. ويُعدّ المقدسي أوّل من كتب حول هذه اللوحات الفسيفسائية، وقد ذكر في أواخر القرن الرابع هـ/ العاشر م أنه "لا تكاد توجد شجرة، أو مدينة ذات شأن لم تُرسم على هذه الجدران". كما أعاد صياغة هذه الفكرة كاتب آخر من القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م عرّف الكعبة بدقّة. ويُعقل على هذا الأساس أن نفترض وجود محاولة لرسم كل العالم الذي كان تحت سلطة الخلفاء الأمويين – بما يتضمّن المدن بكنائسها، والطبيعة المحيطة بها – داخل حدود الجامع الملكي. لكننا نشعر في الوقت ذاته بأنّ الخلفية المذهّبة، والهيئة غير الواقعية وغير المحددة للعديد من اللوحات والمجمّعات السكنية المفتوحة، إذا ما قُورنت بالمدن المسوّرة وفق المنوال السابق للإسلام، والأشجار الباسقة التي تتوسط المشاهد، تُضفي على هذه الفسيفساء حسًّا عذريًا دنيويًا يتضارب مع أيّة محاولة لربط المشاهد بمدن حقيقية. بل يمكن اقتراح فكرة مفادها أنّ المحور الملكي المتعلّق بحكم العالم الطبيعي والبشري، تُرجم في صورة مثالية لـ "عصر ذهبي" تحت العقيدة والدولة الجديدتين، عصر رشحت فكرة الكمال والسِلم في كل تجلياته المادية.

وهكذا، بعد مرور خمس عشرة سنة، تُعيد فسيفساء دمشق إلى الأذهان فسيفساء القدس. لكن عوضًا عن أن تكون تعبيرًا عن النصر، فهي تعكس تلك الثقة الجديدة التي اكتسبتها دار الإسلام، ومن أهمّ سماتها المدهشة أنّ هذه اللوحات الفسيفسائية – مهما كانت دلالتها – لم تحافظ على ديمومة داخل الثقافة الإسلامية، ولم تخلق برنامجًا واضح المعالم للمساجد اللاحقة. ولعلّ التفسير الممكن الذي نفهمه هو أنّها كانت محاولة لخلق تيّار أيقوني إسلامي، لم يتجذّر لشدة قرابته من آليات الفنّ المسيحي.

وكانت توجد كذلك زينة فسيفسائية في المسجدين الآخرين اللذين أمر ببنائهما الوليد بن عبدالملك، لكن لم تصل إلينا أعمال أموية، رغم أنّ الفسيفساء المتأخرة الموجودة على طبول الحمل في المسجد الأقصى بالقدس قد تعكس نماذج أموية. أمّا اللوحات الخشبية الموجودة في سقف المسجد الأقصى أيضًا [87] والمتميزة بتنوّع مدهش في الموتيفات الزخرفية فقد تعود إلى العصر الأموي، أو العصر الذي يليه عن قرب، رغم الجدل القائم حول هذه المسألة. وينبغي القول أخيرًا إنّ التنقيبات الأثرية في مدينة الرملة بفلسطين أظهرت للنور بلاطًا فسيفسائيًا يعود إلى بداية القرن الثاني هـ/ الثامن م، ويظهر عليه رسم لقوس محمول على عمودين قد يشير إلى محراب، إذ يبدو أنّ عليه مقطعًا من آية قرآنية. ويكاد يكون مستحيلاً في غياب بيانات أثرية إضافية تفسير سياق هذه الفسيفساء، التي تختلف تمامًا عن اللوحات الفسيفسائية الأموية الأخرى.

[19] سامراء، الجامع الكبير، 847-61م، منظر من الجو

[20] سامراء، الجامع الكبير، 847-61م، مخطط







[21] سامراء، الجامع الكبير، 847-61م، الجدار الخارجي

[22] المئذنة اللولبية في الجامع الكبير في سامراء

المساجد الأخرى العائدة إلى القرنين الأول والثاني هـ / السابع والثامن م

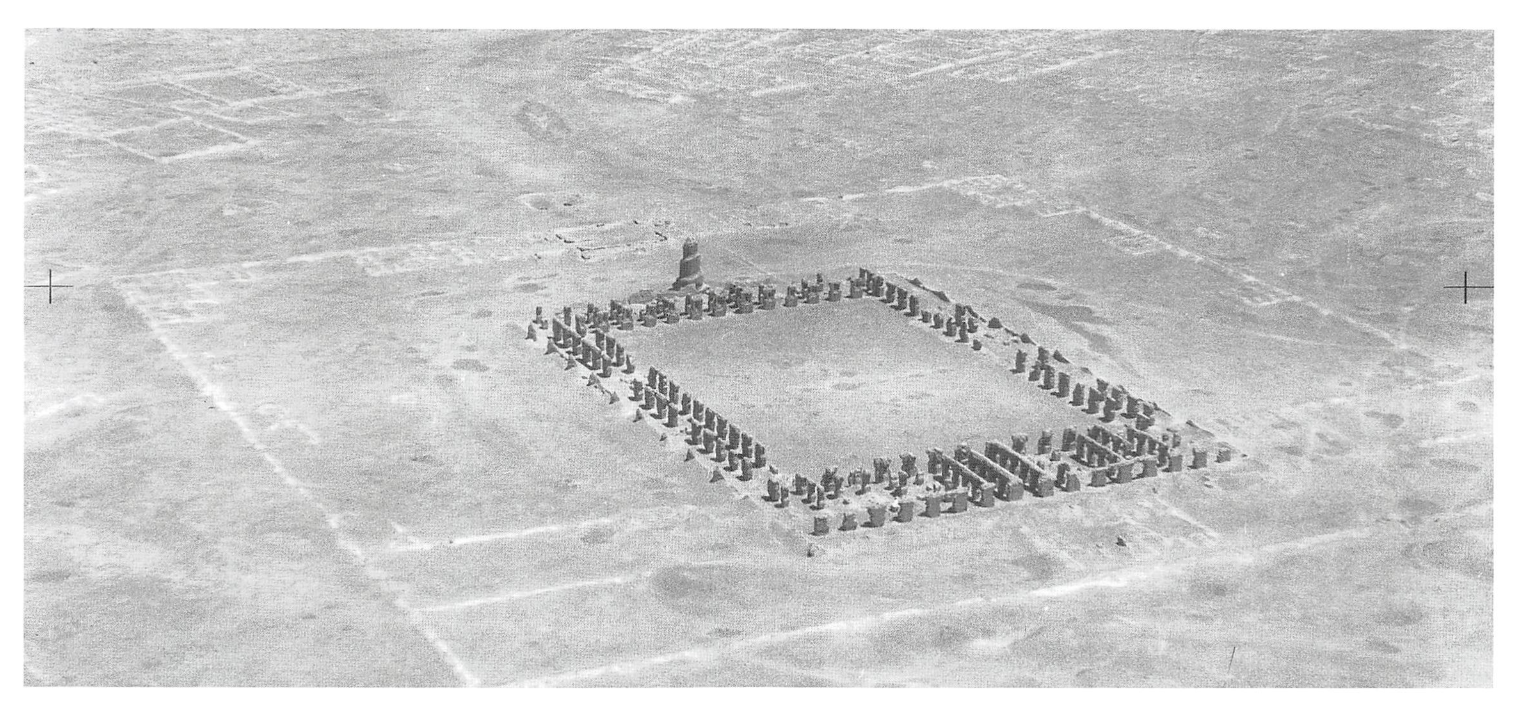
تُعدّ جوامع الوليد معالم متميزة بسبب جودتها وارتباطها بأسماء ولاة الأمور الذين أمروا بتشييدها، وهي تُصوّر التحوّل الذي شهدته قاعة مغطّاة قائمة على عمادات ودون شكل محدّد، لتصبح بناية تحمل في مفهومها علاقة شكلية بين الفضاءات المفتوحة والمغطّاة (أي الصحن، وما يُسمّى عادة قاعة الصلاة)، ولها محاور رمزية وتكوينية (المحراب والرواق المحوري)، وبرنامج زخرفي فعلي أو كامن. ومع ذلك، فهناك مسألتان يُفترض ألاّ تغيبا عن أذهاننا، أولاهما: أنّ التطور الذي نشأ من مخطط بيت الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة وأنتج قبل عام 80هـ/ 700م تقريبًا القاعة المغطّاة العراقية القائمة على العمادات، هذا التطوّر يكاد يعتمد حصريًا على الدلائل النصية. والمسجد الأوّل (الذي جرى تحويره بعد مدة قصيرة) في مدينة واسط هو الوحيد الذي يمثّل نموذجًا لقاعة مغطّاة قائمة على عمادات، ويمكن الجزم بدرجة معقولة أنّه يعود إلى أواخر القرن الأول هـ / السابع م. لكنّنا لا نعرف هذا المسجد إلاّ من خلال التخمينات والاستقراء، وهو ما يزال يطرح إشكالات لا حلّ لها. وقد نُشرت حديثًا روايات تذكر الأفضال الدينية للقدس، وفيها إشارات إلى مسجد مبكّر، توحي بعمليات إعادة بناء تتعلق بالمسجد الأقصى، وتختلف عن تلك المقترحة حتى الساعة. ويمكن القول باختصار إنّ التطوّر الخطي للمسجد من بيت النبيّ صلى الله عليه وسلم في المدينة، إلى الجامع الكبير في دمشق يبقى فرضيًا، ويُحتمل أن تكون وراءه أيديولوجيا مركزية، واهتمام شكلي أبعد بكثير ممّا ندركه في الوقت الحاضر.

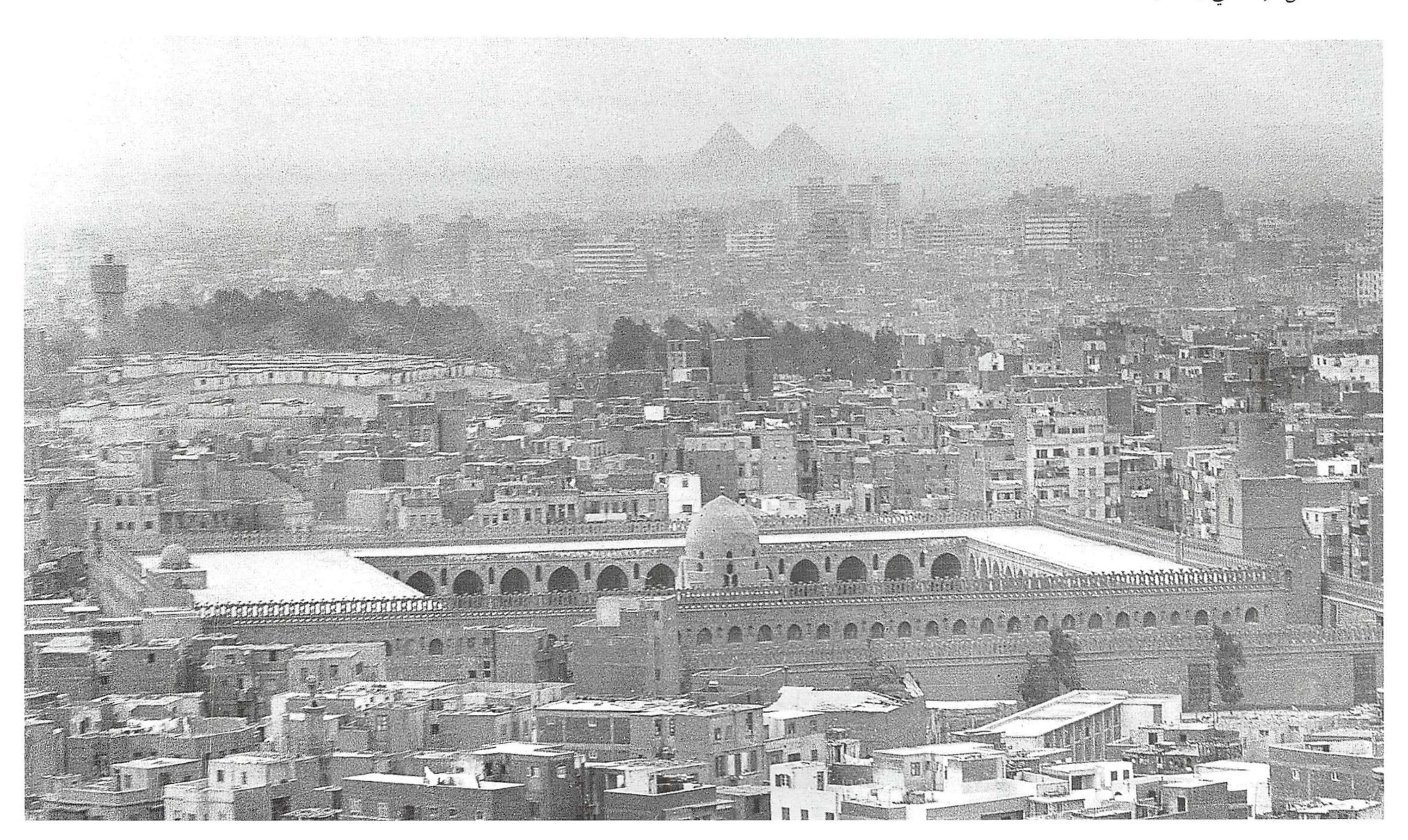
والمسألة الثانية هي أنّ التنقيبات والحفريات الأثرية أظهرت إلى النور عددًا من المساجد المبكّرة الإضافية، أو سمحت بتأريخ أقدم – ربّما أمويّ – لمساجد لها مسار طويل ومؤثِّر.

[23] سامراء، جامع أبي دُلف، 847-61م، مخطط، مع توضيح تفاصيل الحراب

[24] سامراء، جامع أبي دُلف، 847-61م، مخطط، منظر جوي

وتشمل أمثلة المساجد الإضافية مساجدَ أسكاف بني جنيد في العراق، وقصر الحلابات في الأردن، وجامع سيراف في إيران (حيث نجد أقدم مثال مؤكّد لمئذنة تابعة لمسجد)، والرقّة في الفرات، وقصر الحير الشرقي، وجومبا على الساحل الشمالي لكينيا - رغم وجود بعض الشك حول أقدم تاريخ يُسند لجومبا - وبنبهور في الباكسان إذا تأكّد إسناد تاريخ القرن الثاني هـ/ الثامن م لأوّل مسجد هناك. ويشكّل جامعا صنعاء في اليمن، وبُصرى الشام مثالين للمساجد المتأخرة التي يحتمل أن تكون لها سوابق أموية، كما توجد أمثلة كثيرة أخرى. ولا تعكس أغلب هذه المساجد الأنواع الجديدة التي ابتكرها الوليد، ولا يبدو أنها تأثّرت بالمساجد العراقية، لكنّها كلّها كانت مزوّدة بالمحراب، ويجوز تصنيفها ضمن القاعات المغطّاة القائمة على العمادات بسبب العدد الكبير من عناصر الحمل الداخلية التي ترتكز عليها. وتوحي كلّ الأمثلة المذكورة أنّ بناء المساجد في أثناء القرن الهجري الأوّل شهد مزيدًا من التنوّع، بينما ظهر توجّه لاتّباع أشكال معيارية في الحواضر الكبرى، وتحت التأثير المباشر لولاة الأمور. ولا شكّ في أنّ هذا التنوّع – الذي يبدو أكبر بكثير ممّا تصوّره المؤرخون الأوائل - يعود إلى مختلف أشكال الضغوطات وأنماط الأعراف المحلية. بل بالتوازي مع الجامع "الملكي" الذي يعتمد على الرواق المحوري، ومن الممكن أن يكون قد تطوّر ابتداءً من القرن الثاني هـ/ الثامن م نوع من المساجد له تسعة أروقة مقسّمة إلى ثلاثة صفوف. لم تتّضح هذه المسألة بعدُ رغم انتشار هذا النوع من المساجد على درب زبيدة، ذلك الطريق المؤدّي إلى الحج من العراق إلى مكة، والذي ظهر مع نهاية القرن الثاني هـ/ الثامن م تحت رعاية الحكام العباسيين.





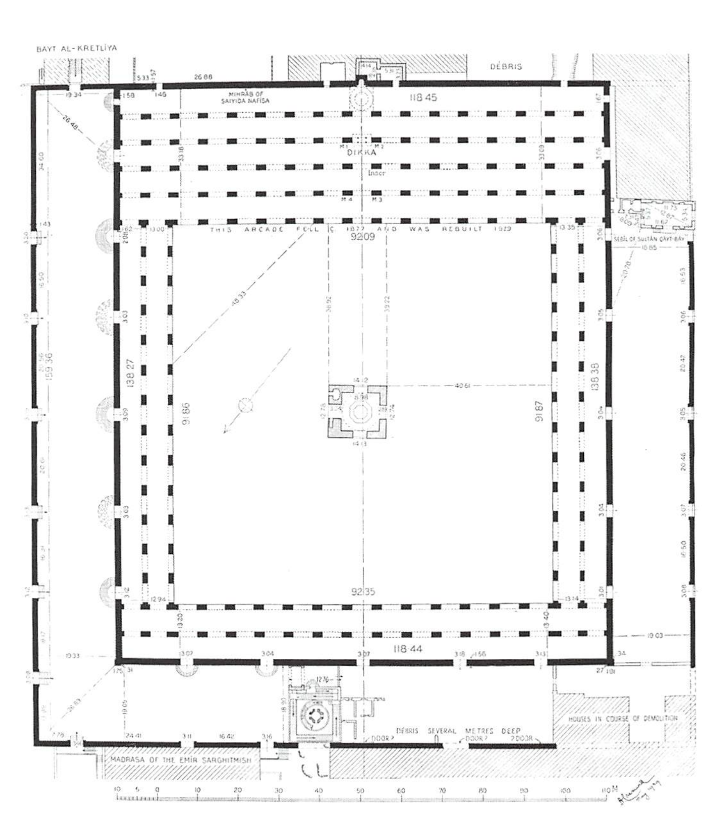
[25] الفسطاط، جامع ابن طولون، أكتمل بناؤه عام 879م، منظر عام

مساجد القرن الثالث هـ / التاسع م

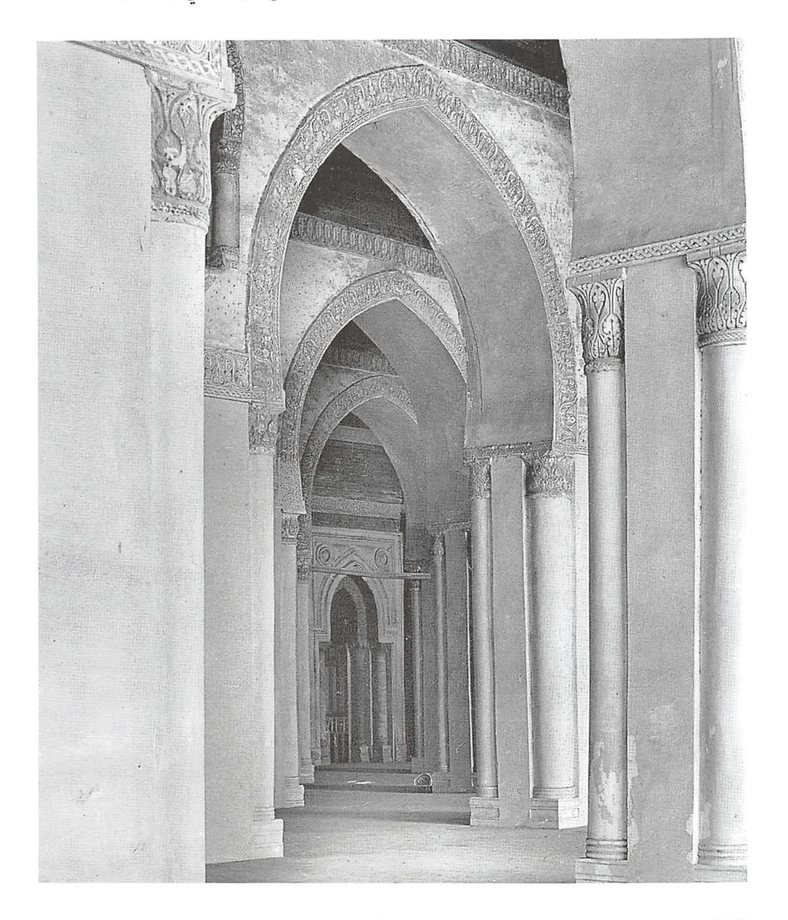
من المؤسف حقًا أنّه لم يبق أيّ أثر لأيّ واحد من المساجد الثلاثة العائدة لنهاية القرن الثاني وبداية الثالث هـ / نهاية الثامن وبداية التاسع م في بغداد، عاصمة الحكم العبّاسي الجديدة. ونأسف بوجه خاص على الجامع الكائن وقتها بمحاذاة قصر الخلافة، في مركز المدينة [70]. لقد كان بناية شاسعة، ولا شك في أنه على هيئة قاعة مغطّاة قائمة على العمادات، أُضيفت إليه مئذنة / برج مع بداية القرن التاسع م. لا توضح المصادر المكتوبة إن كانت لهذا الجامع سمات مميّزة أخرى، لكنّ تأثيره كان عظيمًا بالتأكيد.

أمّا في سامرّاء، عاصمة العبّاسيين لفترة وجيزة في شمال بغداد [75، 77 وما يليها]، فبقي جامعان يبدو ظاهريًا أنّ بناءهما تمّ في ظلّ الخليفة المتوكّل (حكم من 349-232هـ / 847-961م). أقدمهما الجامع الكبير الذي يُعدّ أكبر الجوامع الإسلامية المعروفة مساحة. وهو على هيئة مستطيل شاسع طوله 444 مترًا وعرضه 376 متراً [19، 20]، ويقع بداخله مستطيل ثان طوله 240 وعرضه 156 مترًا، محاط بالأسوار، تفصله عن المستطيل الأوّل فضاءات فارغة كبيرة تُعرف بـ "الزيادة" (تُستخدم للتخزين، والحمامات، وأماكن الوضوء). يُعدّ المستطيل الداخلي المُصلّى الفعلي، وهو على شكل قاعة مغطّاة مرتكزة على العمادات، لها صحن تحيط به ممرّات مسقوفة. تحتوي قاعة الصلاة على سوار مثمّنة قائمة على لبنات الآجُر، وعلى أربعة أعمدة واجلة ترتفع فوق قاعدة مربّعة. وفي المُصلّى محراب واسع غير منتظم، مزخرف بالأعمدة الرخامية والفسيفساء. ويُغطّي قاعة الصلاة سقف مسطّح، وتحيط بها من الخارج أبراج تكسر من ناحيةٍ رتابة السور الطويل المبني بلبنات الطوب المسطّحة، وتدعمه هيكليًا [21] من الناحية الوظيفية. كما توجد على المحور الرئيسي للجامع خارج السور المحيط به مئذنة غريبة لولبية الشكل [22]. ويرتبط هذا الصنف من المآذن على العموم بزقورات العمارة القديمة لبلاد ما بين النهرين. لكن يصعب قبول هذه الفرضية لأنّه لم تصل إلينا أية زقورة بشكلها الأصلي، كما أنّ أحجامها كانت مختلفة تمامًا. وهكذا يبقى أصل هذه المآذن لغزًا مبهمًا حتى الساعة.

أمّا جامع سامرّاء الثاني فهو جامع أبي دُلَف الذي تُضاهي مساحته مساحة الجامع الأوّل (350 X 362 مترًا قياسات السور الخارجي، و 213 X 135 للداخلي)؛ وله مئذنة وسقف من الصنف نفسه. يحمل هذا الجامع سمتين جديدتين. نشاهد أوّلاً أنّ ممرّاته المغطّاة تنتهي قبل مسافة قصيرة من حائط القبلة، وهناك جناحان متعامدان متوازيان مع القبلة يفصلان حائط القبلة عن الجزء الرئيسي للجامع. يلتقي هذان الجناحان مع الرواق المحوري الرئيسي عند المحراب، ويشكلان خطًّا مستقيمًا طويلاً متعامدًا مع خط أقل طولاً (على هيئة حرف T لاتيني، ولذلك يُطلق المُتخصّصون الغربيون على هذا الصنف من المساجد T-mosque). والمحراب هنا عريض جدًا كذلك، وقد أظهرت الحفريات الأثرية أنّه كان متّصلاً بغرفة صغيرة وراء البناية قد يكون الأمير أو الإمام يستخدمها قبل الصلاة. والخاصية الثانية لجامع أبي دُلَف هي السواري العريضة المستطيلة على شكل خطّين متعامدين من الآجُر. وعادة ما تخلق القاعات المغطّاة القائمة على الركائز إحساسًا بأنّ المُشاهد أمام غابة من الأعمدة أو السواري تحمل بصره في عدة اتّجاهات. لكن على عكس ذلك، يطغى في هذا المُصلّى الإحساس بأنّنا أمام جدران لها عدة فتحات عريضة تقود إلى اتجاه محدد بوضوح.



[26] الفسطاط، جامع ابن طولون، أكتمل بناؤه عام 879م، مخطط



[27] الفسطاط، جامع ابن طولون، أكتمل بناؤه عام 879م، أعمدة الرواق الشرقي

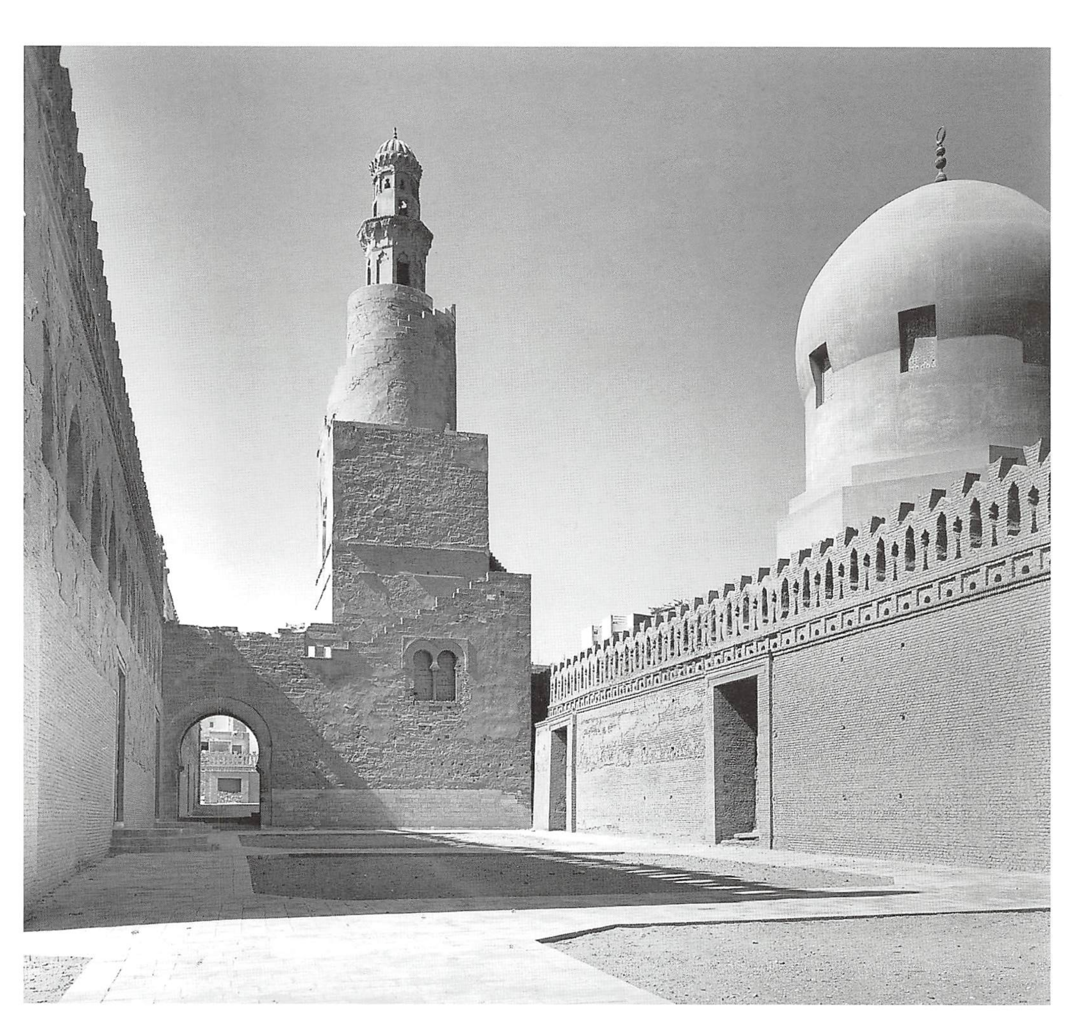
يجب ربط الحجم الكبير لهذين الجامعين بالقياسات الضخمة لمجمل أبنية سامرّاء، دون الالتفات إلى التبرير القائل إنّ هناك حاجة لإيواء أعداد كبيرة من المصلّين. الزخرفة بسيطة ورصينة. ويمكن ردّ وجود السواري المستطيلة إلى عادة استخدام الأعمدة التي تُجلَب من أبنية قديمة، أو اللجوء إلى الخشب عند تشييد المساجد المبكرة، بقاعاتها المغطّاة القائمة على الركائز. وبما أنّ كلتا المادّتين لم تكونا متوافرتين في العراق، فقد ابتُكِر سندٌ جديد لا يغيّر المخطط الذي بدأ يصبح معياريًا وقتئذ، لكن حجم السواري نفسه شكّل خطوة باتجاه تناسق جديد. بالنسبة إلى فضاء مُغطّى وبسيط وشاسع يتألف من ركائز صغيرة وكثيرة العدد، فإنّ جامع أبي دُلَف [23، 24] خلق تناسقًا يزيد في التوازن بين الفضاءات الفارغة، والفضاءات الممتلئة المرتّبة وفق خطوط مستقيمة، دون إتاحة الفرصة للبصر كي يتيه في كل الاتجاهات. وقد هذّب المعماري الإيراني المتأخر هذه المقاربة الجمالية المستحدثة.

لكنّنا نجد مزيدًا من الصعوبة في تفسير عملية إدخال المخطط الذي يعتمد على خطين متعامدين، يُحتمل أنّه نشأ عن محاولة لفرض هيكل، يُبرز خطوطًا رئيسية معيّنة داخل مخطط ممتدّ متساوي الوحدات. وبهذا المعنى يمكن تأويل المخطط الجديد بأنه مواصلة للأروقة المحورية للعهود الأموية. وإضافة إلى ما سبق، بعد أن انسحب الخلفاء العباسيّون إلى قصورهم، بدأ الجامع يفقد شيئًا من شخصيّته الاجتماعية والسياسية بوصفه المحلّ الذي يلتقي فيه أمير المؤمنين أو ممثّله بالمؤمنين، لأداء فريضة الصلاة، ولإيصال القرارات، وإعلان السياسات. وحلّ الخطيب المحترف محلّ الخليفة، وبرزت أكثر فأكثر النواحي الدينية والورعية للبناية، وبوجه خاص ذلك الحائط الذي يشير إلى اتجاه القبلة، وأقدس مكان فيه: المحراب. ومن المحتمل أن يشكّل ما سبق تفسيرًا آخر لظهور المخطط الذي يعتمد على خطين متعامدين. لكنّ أمراء تلك الحقبة استمرّوا في بناء المساجد وإن لم يستخدموها بانتظام. وعلى هذا الأساس يمكن أن يكون الغرض من المخطط المذكور إبراز "المقصورة"، تلك المساحة المسوّرة المخصّصة للأمير وحاشيته. ويتوافق هذا مع التفسير المقترح للرواق المحوري تحت حكم الوليد، ويتطابق مع بعض التطوّرات اللاحقة كتلك التي حصلت في قرطبة. ولا تساعدنا المصادر في الجزم بين الفرضيات الجمالية، أو الدينية، أو المتصلة بالمراسم الملكية. وتتمتّع جميع هذه الفرضيات بنقاط تحرٍّ مثمرة، بل يمكن القول إنها أسهمت كلّها في ظهور هذا الصنف من المخطط المستحدث.

أمّا خارج العراق، فتوجد أهم المساجد المتبقية من هذه الحقبة في مصر، وفي شمال إفريقيا. ففي مصر، بقي جامع عمر القديم على هيئة قاعة مُغطّاة بسيطة قائمة على السّواري، رغم إعادة بنائه تمامًا سنة 211هـ/ 827م. وقد أُعيدت أكثر من مرة صياغتها المعمارية في القرون اللاحقة. لكنّ الجامع الذي أمر ببنائه أحمد ابن طولون [25، 26] والذي اكتمل سنة 265هـ/ 879م يظلّ أهمّ بكثير، فمثلما هي الحال في سامرّاء، كان هذا الجامع مَعْلمًا في مدينة جديدة يُمجّد القائد التركي الموهوب والطموح الذي أصبح واليًا شبه مستقلّ على مصر. لم يتغيّر مسجد ابن طولون كثيرًا خلال القرون اللاحقة مقارنة بغيره (باستثناء المحراب، والنافورة، والمئذنة، والترميمات العصرية). ولعلّه أكمل المساجد تناسقًا من بين المساجد العبّاسية في القرن الثالث هـ/ التاسع م. يتألّف مخطط الجامع من مربّعين ومستطيل. يكوّن شكله الخارجي مربّعًا يبلغ ضلعه 162 مترًا. ويحتلّ صحنه – المربّع كذلك (ضلعه 92 مترًا) – الجزء الأكبر من المساحة الداخلية للجامع.

[28] الفسطاط، جامع ابن طولون، أكتمل بناؤه عام 879م، واجهة الصحن

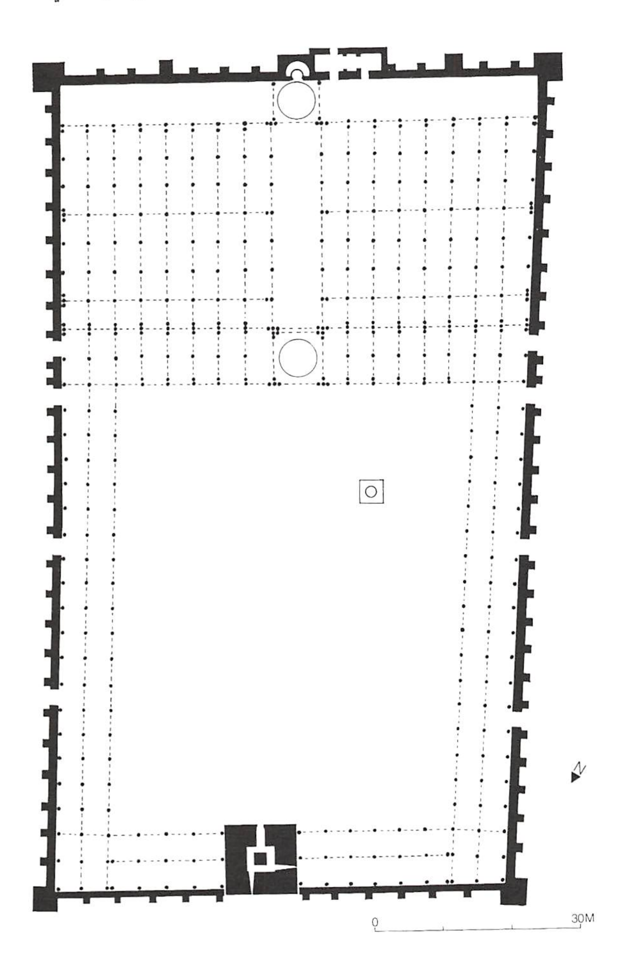
[29] الفسطاط، جامع ابن طولون، أكتمل بناؤه عام 879م، الجدران الخارجية مع المئذنة

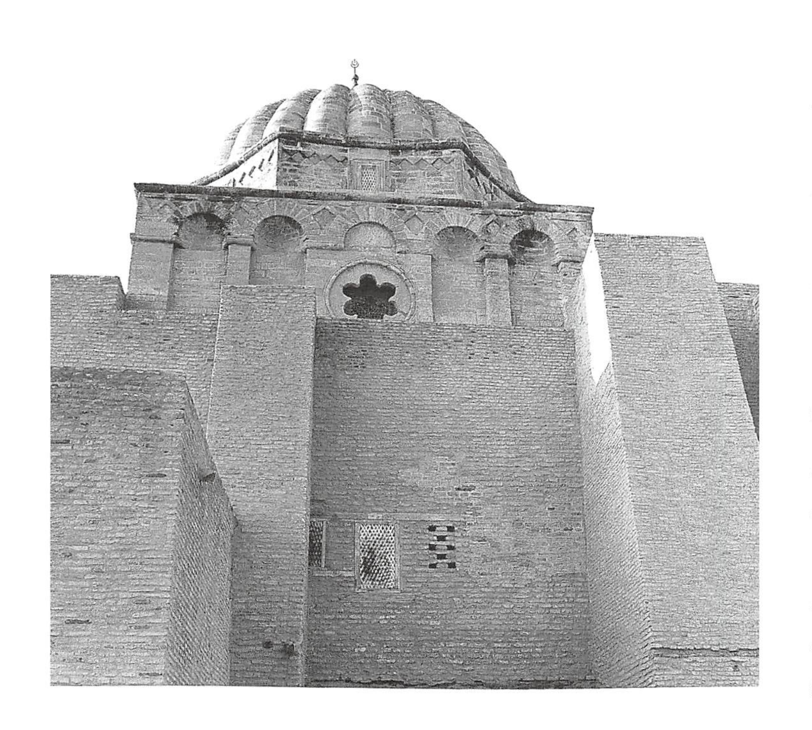


وهذه المساحة مستطيلة عرضها 122 مترًا وطولها 140. انهارت سنة 357هـ/ 968م القبة المذهّبة التي كانت تغطّي نافورة بديعة تتوسّط الصحن. وتتألّف الأجزاء المغطّاة في الجامع من خمسة أجنحة موازية لحائط القِبلة، وممرّ مغطّى ثنائي الأروقة على الجوانب الثلاثة الأخرى للصحن. وقد بُني الجامع بأكمله بلبنات الآجر، وتشكّل ركائزه سواري مستطيلة من لبنات الآجر، والأعمدة الموجَّة [27]. واستُبدلت المئذنة اللولبية الأصلية بمئذنة أخرى في القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م. وتخرج كلّ هذه السمات عن تلك المألوفة في المعمار المصري المبكّر، وكلّها مشتقة - بكلّ وضوح - من سامرّاء (على الرغم من أنّ مؤلّفي القرن الوسيط المتأخرين زيّنوا هذه السمات بكم كبير من الأساطير)، والمعروف أنّ ابن طولون قضى عدة سنوات في سامرّاء، وكان وفيًّا لمُثُلها العبّاسية العليا.

أدرك مصمّمو مسجد ابن طولون تمامًا إمكانات العناصر المعمارية التي كانوا يعملون بها، وهكذا فتحوا في الحائط تلك الأجزاء (السبندل والجدران الخارجية) التي ليست ضرورية لتماسك البناء، وأسّسوا إيقاعًا بسيطًا ومتناغمًا بين المساحات الممتلئة والمساحات الفارغة في واجهة الصحن [28] والمصلّى على السواء. كما عمد المعماريون إلى إضاءة الجدران الخارجية [29] بواسطة نوافذ مشبّكة، ومشكاوات يرتبط موقعها منطقيًا بهيكل الفضاء الداخلي. كما طوّعوا الزخرف تمامًا مع الأشكال المعمارية: تُبرز بلطف الشرائط الزخرفية الضيقة التي تتبع كل قوس خطوط البناية دون أن تزيدها قوة مفرطة. وأخيرًا، يعود جانب كبير من تناسق الجامع إلى الاستخدام المفعم بالفنّ للقوس المزوي ثنائي المركز الذي ينقلب بشكل طفيف عند قاعدته. ولم يُبتكر هذا الصنف من الأقواس في مصر، كما أنّ مزاياه الهيكلية لا تُؤثّر كثيرًا في هذه البناية مسطّحة السقف، ومع ذلك فقد وفّر هذا الصنف من الأقواس للمعماريين شكلاً أكثر رفعة وأناقة لتنوير هذه السلسلة الرتيبة من الفرجات المفتوحة، وهو يمثّل أقدم نموذج بلغنا للتغييرات الجمالية الناجمة عن جامع أبي دُلَف.

ويُعدّ الجامع الكبير في القيروان [30-35] آخر مسجد مهمّ من القرن التاسع له صلة بمجموعة المساجد العبّاسية، فقد أسّس عقبة بن نافع فاتح إفريقية جامعًا هناك حوالي 49هـ/ 670م، وقد حُوفظ على ذكرى المُؤسّس داخل جدار مخفي وراء المحراب الحالي. وهُدم الجامع الأموي في بداية القرن التاسع م عندما خطّط الولاة الأغالبة، شبه المستقلّين، لتشييد بناية جديدة. أُعيد أوّل مرة البناء سنة 221هـ/ 836 م ثمّ أُنجزت إضافات لاحقة مهمّة سنة 247هـ/ 862م و261هـ/ 875م، فاتّخذ الجامع وقتئذ الملامح الرئيسة لشكله الحالي. ومع ذلك فقد أظهر ليزين Lézine أنّ ترميمات كثيرة تمّت في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. وقد شُيّد الجامع بالحجر، وهو على شكل مستطيل طوله 135 مترًا وعرضه 80، مجهّز على طول أسواره الخارجية بدعامات مستطيلة ضيّقة. أمّا في الداخل، فنجد نموذجًا كامل الأوصاف لقاعة مغطّاة قائمة على الركائز (وهي في الغالب أعمدة جُلبت من بنايات قديمة سابقة) إلى جانب الصحن والممرات المغطّاة المحيطة به. يجمع الجامع الكبير في القيروان – مثلما هي حال جامع أبي دُلَف – بين قاعة مغطاة تقليدية ومخطط قائم على خطّين متعامدين ارتفع مستواهما فوق مستوى بقية الأجنحة، وجرى تعليمهما بقبّتين. تقع القبة الأولى عند نقطة تلاقي الخطين المتعامدين، والثانية (ويعود شكلها الحالي إلى حقبة زمنيّة لاحقة) عند الفتحة التي تنفرج على الصحن. وتبرز في الإنشاء المعماري لهذه البناية سمة خصوصية لفت كرستيان إيورت Christian Ewert النظر إليها، ولا يوجد تفسير لها حتى الساعة. بينما كان يقوم بدراسة محكّمة للأعمدة والتيجان التي جُلبت من مبانٍ سابقة، وأُعيد استخدامها في هذا الجامع، وقد لاحظ إيورت أنّ التيجان المُعاد تدويرها موضوعة بطريقة تُحاكي – داخل المُصلّى – مخطط القبّة في قبّة الصخرة



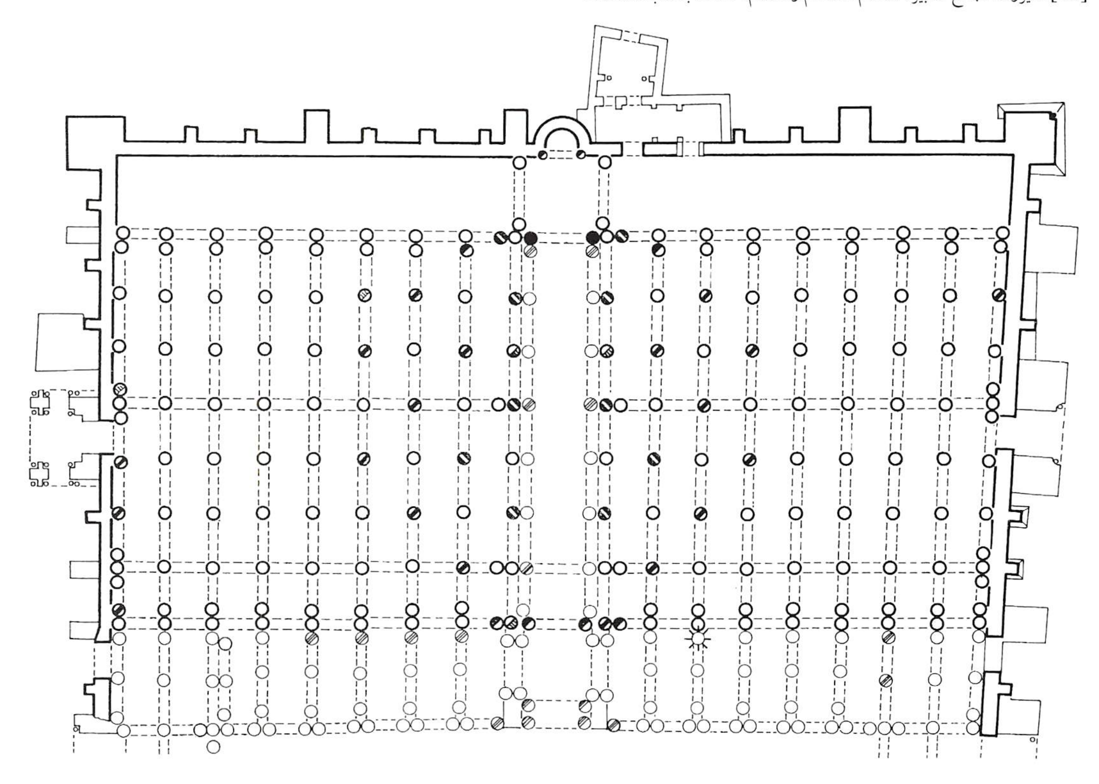


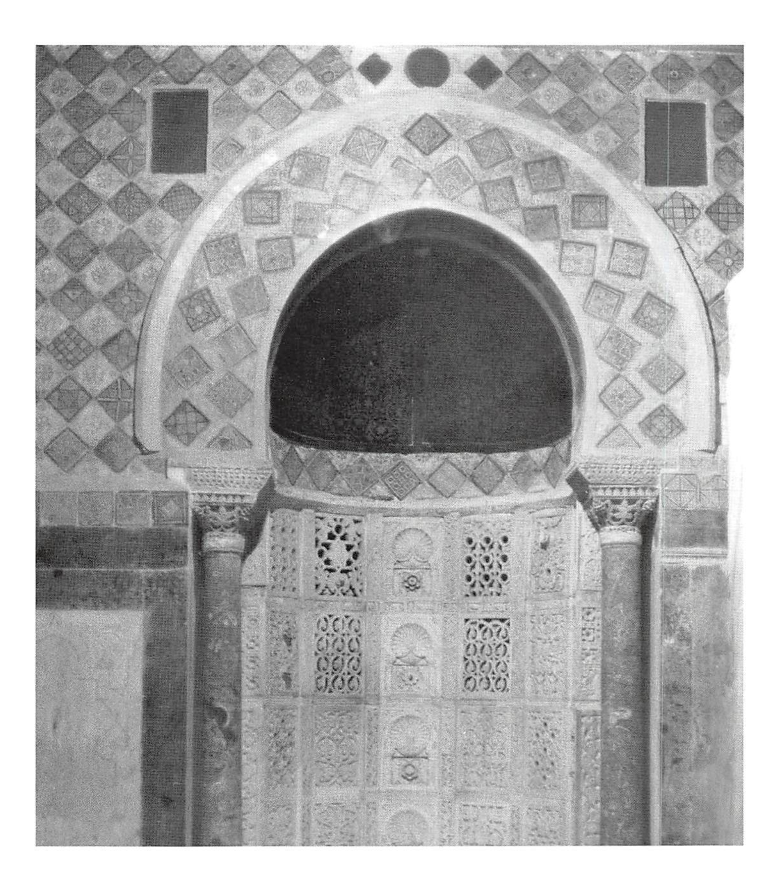
[30] القيروان، الجامع الكبير، 836م، 862م و875م، مخطط

[31] القيروان، الجامع الكبير، 836م، 862م و875م، القبة (من الخارج)

[32] القيروان، الجامع الكبير، 836م، 862م و875م، منظر جوي

[33] القيروان، الجامع الكبير، 836م، 862م و875م، مخطط بحسب Ewert

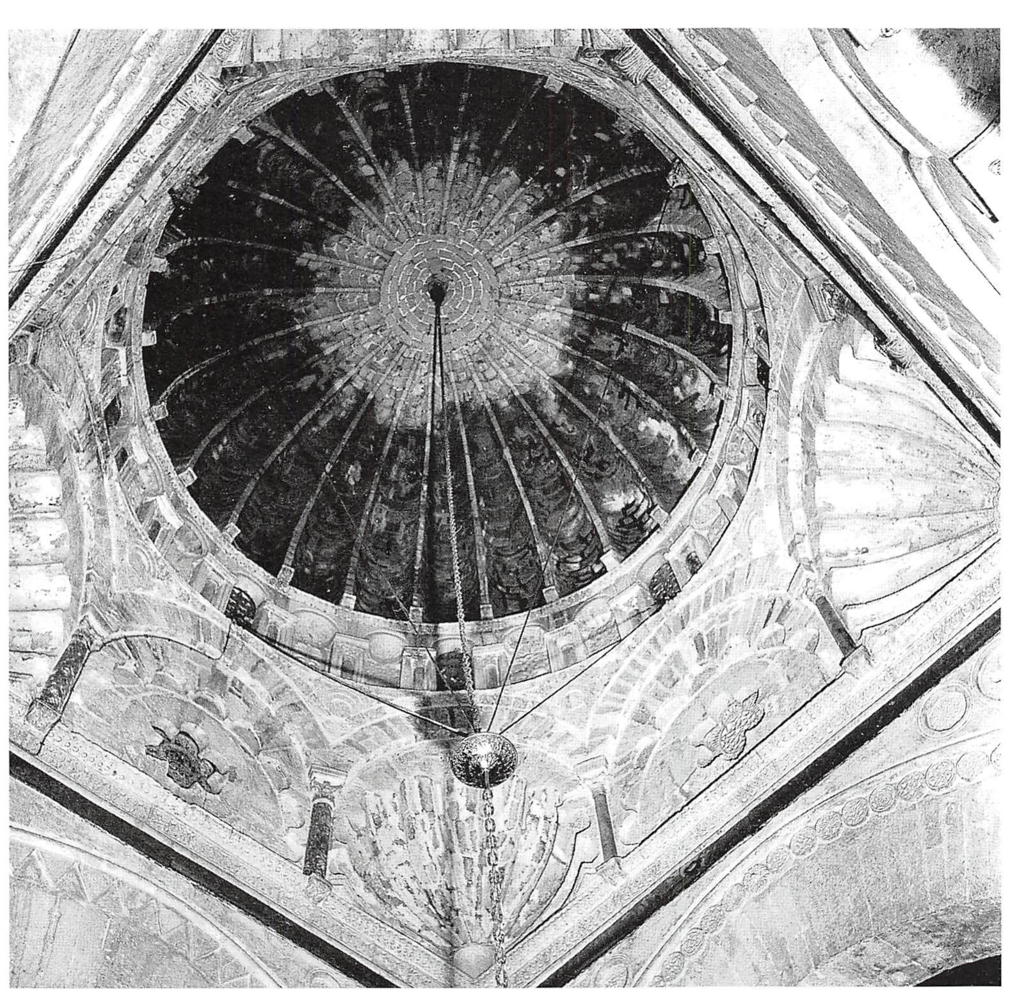




[32]. ومن الصعب أن يكون ذلك مصادفة، ومع ذلك لا تلاحظها العين عندما يسير المرء بين أروقة الجامع. وعلى هذا الأساس، يمكن أن تكون متوافقة مع بعض الرّؤى الورعية أو الطلسمية.

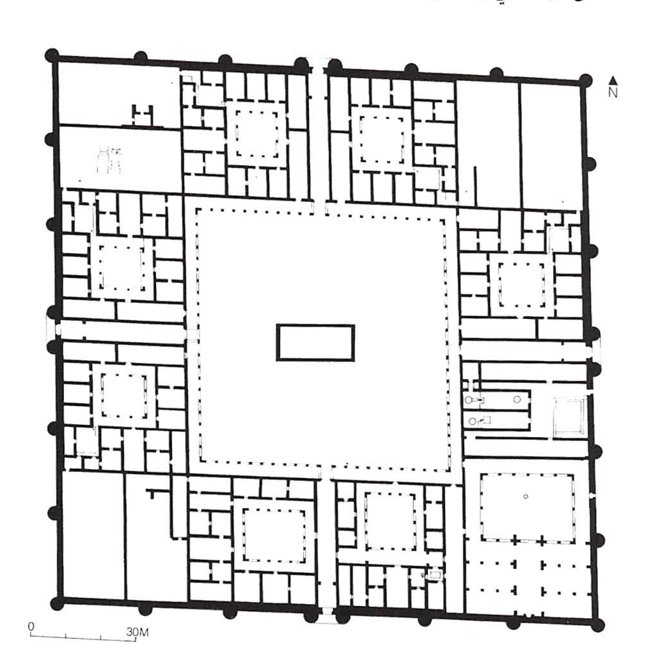
هناك سمتان معماريتان تميّزان جامع القيروان وتستحقّان مزيدًا من الدراسة. أولاهما: ذلك الجزء الواقع أمام المحراب والمُغطّى بقبة، وهذه أوّل مرة نشهد فيها جهدًا مقصودًا لإبراز مكان معيّن على حساب بقية أجزاء البناية. وقد جاء ذلك بالفعل من خلال إثراء العقد الساطع المحيط بالمحراب قدّام أكثر أماكن المسجد قدسية. وتُغطّي بلاطات خزفية ومرمرية رائعة الجزء السفلي، ولا سيّما حائط القبلة والمحراب [34 و 104]. وتحمل أربعة أقواس ضخمة مربّعًا واضح المعالم، بينما تشغل مجموعة من ثمانية عقود قائمة على أعمدة صغيرة مساحة العبور عند قاعدة القبة، منها أربعة تعمّر الزوايا بأقواس ركنية بشكل أصداف تتخللها على أضلاع المربّع أربعة أقواس مصمتة متشابهة في شكلها. ثمّ نجد أخيرًا طبل حمل مجهّزًا بثماني نوافذ وستّة عشر قوسًا مُصمتًا قبل الكورنيش والقبة المضلّعة [35] نفسها. تُغطّي التصاميم هندسية الأصل كل الفضاءات الفارغة، مثل السبندل بين الأقواس السفلية الأربعة وأقواس العبور المذكورة آنفًا. وقُسّمت المساحة الخارجية للقبة إلى ثلاثة أجزاء أيضًا، غير أنّ المربّع في الخارج يتطابق مع المثمّن في الداخل، ويتطابق المثمّن الخارجي مع المساحة المقسّمة إلى أربعة وعشرين ضلعًا.

لكن مارسي Marçais أظهر سمة ثانية مهمّة؛ فأثبت أنّ الفتحات المُطلّة على الصحن لها ثلاثة أحجام: أكبرها قياسًا الفتحة الوسطى؛ وأصغرها الفتحتان المحيطتان بكل جانب منها



[34] القيروان، الجامع الكبير، 836م، 862م و875م، المحراب

[35] القيروان، الجامع الكبير، 836م، 862م و875م، القبة (من الداخل)



[36] قصر الحير الشرقي، أوائل القرن الثامن الميلادي، مخطط السياج الكبير

والفتحة الأخيرة في كل جانب؛ والثمانية المتبقية متساوية الأحجام لها قياسات وسطية. كما برهن مارسي أنّ جامع القيروان له ثلاثة محاور متناظرة: واحد يمرّ وسط الرواق المحوري ويمتد إلى كلّ الواجهة من ناحية، وإلى ما يوازي بوابة ثلاثيّة حتى المساحة المغطّاة من ناحية أخرى؛ ومحوران جانبيّان يمرّان عبر المجموعة الثالثة من أعمدة الحمل في كلّ طرف. وهكذا، يمكن النظر إلى الفتحتين على جانبيْ الرواق المحوري بوصفهما جزءًا من أحد المخطّطين المرتكزين على المحاور المذكورة. وتكون وظيفتهما "منطقة تناوب" بين الأجزاء المتداخلة للواجهة.

ترسم القيروان معالم خاصيّتين عبّاسيّتين من القرن الثالث هـ / التاسع م حاضرتين كذلك في مسجديْ سامرّاء والفسطاط. تتمثّل الأولى في محاولة تهدف إلى التنظيم الشكلي لمخطط القاعة المغطّاة القائمة على العمادات الذي ظهر بصورة تكاد تكون عرَضية في البصرة والكوفة والفسطاط، وربّما حتّى في بغداد؛ والثانية أنّه على الرغم من كثافة الزخرفة في بعض أجزاء البناية، إلاّ أنّ الموضوعات الزخرفية تكاد تكون خاضعة بالكامل للأشكال الهيكلية، بل هي تنجم عنها في كثير من الأحيان، وتسعى بالأساس إلى إبراز الخطوط المعمارية.

المعمار المدني

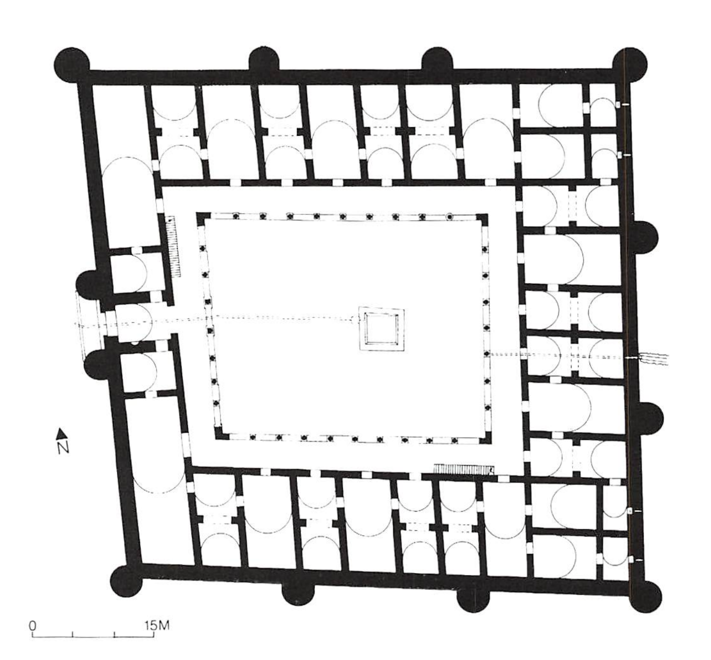
يتميّز القرنان الثالث والرابع هـ / التاسع والعاشر م في العصر الوسيط بالثراء المدهش للفنون المدنية، ولا سيّما العمارة. ويعود السبب في ذلك إلى خصوصيات المدن الإسلامية في الهلال الخصيب؛ فقد تملّك المسلمون - وبوجه خاص الطبقة الأرستقراطية الأموية في فلسطين وسوريا وغور الأردن - الأراضي السقوية المتجاورة الشاسعة، التي هجرها مالكوها المسيحيون بعدما انتقلوا إلى مدن الإمبراطورية البيزنطية. ثمّ إنّ الفتوحات حوّلت السباسب السورية، والمناطق الوسطى لسهل الفرات، والأطراف الغربية للعراق، من مناطق حدودية إلى مراكز تجارية، ونقاط اتصال إدارية مهمة، بل إلى مناطق تنمية زراعية أحياناً. هكذا أصبح القادة المسلمون مالكي أراضٍ زراعية. ثم شرعت الدولة الأموية خاصة في المناطق الوسطى لسهل الفرات (التي أطلق عليها جغرافيّو العصر الوسيط مسمّى الجزيرة الفراتية)، بتنفيذ برامج مختلفة للتنمية الاقتصادية شملت تجفيف المستنقعات، وتأسيس أنظمة الريّ، وكذلك نقل السكان إلى المناطق الجديدة. وواصل العبّاسيون هذه الخطط الاستثمارية في منطقة كانت تمثّل لهم أهمّ ميدان للعمليات العسكرية في مواجهة بيزنطة. وهكذا أسّسوا هناك عدة مدن نذكر منها بوجه خاص الرقّة والقرى المحيطة بها، إلاّ أنّ جهودهم الرئيسية كانت مركّزة في وسط العراق وجنوبه، حيث تطلّب تأسيس بغداد، ثمّ سامرّاء، إضافة إلى صيانة الأراضي المخصصة للزراعة وتنميتها.

وجرت على امتداد العقد الأخير عدة استكشافات ومسوحات وتنقيبات وعمليات سبر للطبقة الأرضية، ولا سيّما في سوريا والأردن، وتُغيّر نتائج هذه الأبحاث الأثرية باستمرار المعارف المتوافرة لنا حول هذه القرون.

المدن والقصور الأموية

إنّ أغلب ما نعرفه عن الهندسة المدنية الأموية يأتي من المنظومة الاجتماعية والاقتصادية الفريدة للبادية السورية الأردنية، فقد اندثر قصر الخضراء الحضري في دمشق (أو السماوي كما فُسّر المسمّى مؤخّرا)، ولا يبدو أنّ عمليات سبر الطبقة المغمورة الجارية في منطقة القصر سابقًا سوف تُطلعنا على ما كان عليه. أمّا القصر العراقي المماثل له، والكائن في واسط فلم تجرِ عمليات التنقيب عنه أصلاً، على الرغم من أنّ «دار الإمارة» - أي قصر الحكومة - في الكوفة استُكشفت ونُشرت الدراسات المتعلقة بها، جزئيًا، واقتصرت الأمثلة الأخرى المعروفة للبنايات الأموية على المعالم المعقدة لقلعة عمّان، والبقايا الجزئية - مع الأسف - التي استُخرجت في القدس. وعلى نقيض ذلك، تتوافر عشرات المنشآت الكائنة في البادية أو في السباسب. كان تأويل هذه البنايات في الماضي يذهب إلى أنّها انعكاسات لذوق أموي بدوي، لكنّ هذه النظرة تعتمد على رؤية غربية

[37] قصر الحير الشرقي، أوائل القرن الثامن الميلادي، مخطط السياج الصغير





[36] قصر الحير الشرقي، أوائل القرن الثامن الميلادي

رومانسية للإسلام. ومع ذلك، فقد بقيت بالفعل حالة أو حالتان – قُصَير عَمْرة على سبيل المثال – تُصوِّر الذوق الأرستقراطي العربي، كما سنرى لاحقًا. أمّا في واقع الأمر، فقد أدّت هذه المدن المتعددة وظائف مختلفة ضمن تركيبة بيئية (إيكولوجية) مستحدثة وقتها. من بين هذه الأمثلة، يُعدّ قصر الحير الشرقي [36، 37، 38] خارجًا عن المألوف، يقع القصر على بعد مئة كيلومتر شمال شرق تدمر، عند مفترق الطرق الرئيسية الرابطة بين حلب والعراق، وبين سهول الفرات العليا ودمشق. يتألف القصر من حوزة شاسعة يحيط بها سور خارجي (7 X 4 كيلومترات) كانت تُستخدم على الأرجح لإيواء الماشية وللأنشطة الزراعية. وفيه أقدم خان معروف في العالم الإسلامي، وحمّام شاسع، ومدينة (كما سُمّيت في نص منقوش، مفقود حاليًا) تشمل ستة منازل كبيرة، وجامعًا، ومعصرة زيتون. كما كانت تحيط بالقصر بعض المنازل الأخرى البسيطة. ويُحتمل جدًا أنّ المجمّع بأسره كان "مزرعة" الخليفة هشام. نقدّر أنّ أشغال البناء انطلقت في بداية القرن الثاني هـ / العقود الأولى من القرن الثامن م، وحصلت على تمويلات ملكية كما هو مُدوّن على اللوحة التذكارية المؤرخة سنة 109هـ / 728 م، ويبدو أنّ أعمال البناء لم تكتمل أبدًا إذا أخذنا في الحسبان القياس المخطط لها. لكنّ المجمّع استمرّ مدينةً حيّةً، على الرغم من صغرها حتى القرن التاسع. يمثّل قصر الحير وثيقة بالغة الأهمية بالنسبة إلى عالم الآثار ومؤرّخ التقانة (ولا سيّما فيما يتعلّق بالماء والبناء) والمؤرّخ الاجتماعي. أمّا من منظور مؤرّخ الفنّ فهناك نقطتان مهمّتان بوجه خاص، أولاهما: أنّ أصول الأشكال والتقنيات المستخدمة تعود إلى المفردات المعمارية للعصور القديمة المتأخرة الرومانية واليونانية، ولا سيّما تلك الرائجة في منطقة البحر الأبيض المتوسط (البنايات الكبيرة المربّعة بأبراجها المعبّأة بكسارة الحجارة؛ والبوابات العالية المحاطة على جانبيها بأنصاف أبراج، والمزخرفة بالجص المنقوش، أو الآجر؛ وتنظيم الفضاءات حول صحن مربّع محاط بالممرات المغطاة، سواء تعلّق الأمر بمدينة بأكملها أو بمنزل واحد؛ وإدخال الآجر ضمن توليفة تتكوّن أساسًا من الحجارة؛ ومساحات الجدران الملساء المائلة؛ والقباب المنحرفة). لا توجد اختراعات تقنية أو شكلية في هذا المقام، بل هناك استخدام مختلف لتلك الأشكال، مثلما هي الحال من عدة أوجه في جامع دمشق. وهكذا أُغلقت بجدار –على سبيل المثال– ثلاث من البوابات الأربع للمدينة مباشرة بعد بنائها؛ لأنّ نوع المربّع المتوافر ببواباته المحورية الأربع لم يكن ملائمًا لأغراض المدينة. زيادة على ذلك، وبينما خططت السلطة المركزية – على الأرجح بيت الخلافة – البنية التحتية للأسس، ومجاري المياه، والمخطط الرئيسي

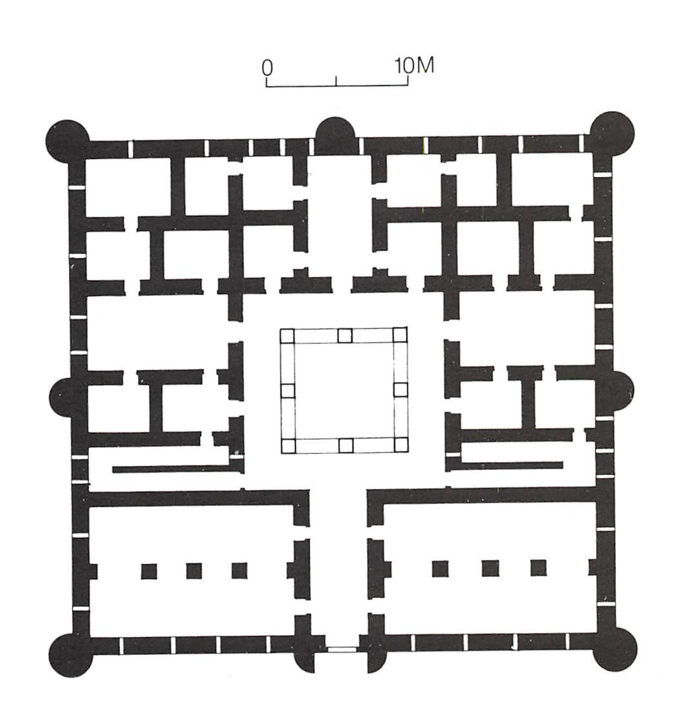


[41] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، مخطط

لكلّ العناصر تقريبًا، كانت أشغال التنفيذ والإتمام اعتباطية، بل كانت متضاربة أحيانًا مع المخطط الأصلي.

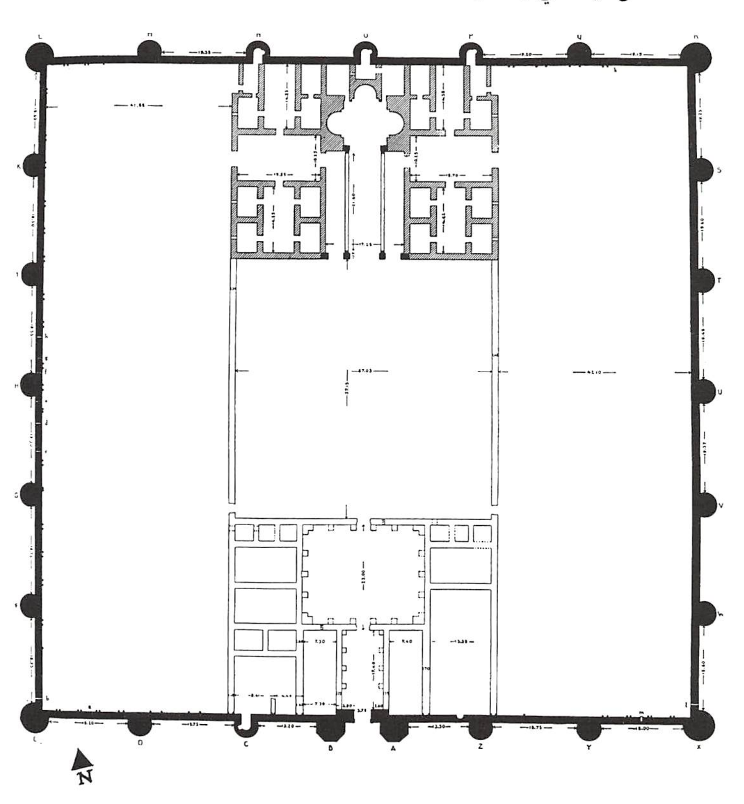
والنقطة الثانية مشتقة بدورها من الهندسة المعمارية الرومانية: فقد شُيِّدت الأبنية النفعية مثل المرافق المائية والفنادق، بضخامة معمارية صارخة. لا يمكن للمرء أن يجزم فيما يتعلّق بالظروف التاريخية والبشرية التي أنتجت قصر الحير، لكن لا شكّ في أنّ الضخامة الخارجية للبنايات كان الغرض منها إبداء ثراء الإمبراطورية الجديدة وقوّتها. كانت الظروف الاقتصادية والأيديولوجية والسياسية الشبيهة بهذه الأغراض وراء مخططات مماثلة في أماكن أخرى. ونذكر منها - على سبيل المثال - مخطط بلدة مجدل عنجر في سهل البقاع بلبنان التي تكاد تبدو كأنّها مدينة عسكرية رومانية نموذجية، ومخطّط قلعة عمّان في الأردن، حيث أُعيد استخدام مساكن قديمة منهدمة لتشييد بناية أموية مهمة. وما تزال الوظائف الدقيقة للقلعة ملفّعة بالغموض كما تاريخ إنشائها، لكنّها تتميّز بمدخلها الضخم وتفاصيله المعقدة الكثيرة.

يشكّل قصر الحرّانة [39، 40] مثالاً آخر غير مألوف عن العمارة الأموية، احتفظ القصر بشكله الرائع في أعلى أحد المرتفعات القاحلة في السباسب الأردنية. وهو قصر صغير في حجمه (35 X 35 مترًا)، له مدخل واحد، وصحن، وطابقان بهما قاعات استقبال وغرف، بعضها مُرتّب على هيئة شقة، ومزخرف بالجص المنقوش. إلاّ أنّ مظهره المحصّن خدّاع، لأنّ الفتحات التي تبدو مجهّزة للرماة، ليست في الحقيقة سوى عناصر زخرفية محضة. أمّا تقنية البناء (كسارة الحجارة والملاط) فهي غير مألوفة في الجزء الغربي للهلال الخصيب، على الرغم من أنّ الزخرفة مشتقة بلا شك من المصادر العراقية الإيرانية. وقد نُوقش تاريخ البناء والغرض منه بإسهاب. وتشير خربشة جدارية إلى أن البناية كانت



[40] قصر الحرّانة، 710م، مخطط

[39] قصر الحرّانة، 710م، الشكل الخارجي



موجودة سنة 91هـ / 710م، ويوجد إجماع عام على أنّ هذا التاريخ لا يبعد كثيرًا عن تاريخ تشييد القصر. أمّا وظيفته فتشكّل لغزًا محيّرًا أكثر، ولا يقدّم موقعه وترتيباته الداخلية عونًا للتحرّي. كما أن عمليات سبر الطبقة الأرضية التي تمّت حديثًا أكّدت الغياب شبه التام لأية شظيّة أو غيرها من آثار الحياة البشرية. يبدو على الأرجح أنّ القصر كان مكان اجتماعات بشكل ما، ضمن السلسلة المعقدة من العلاقات التي ربطت الأمراء الحاكمين بمجموعات القبائل.

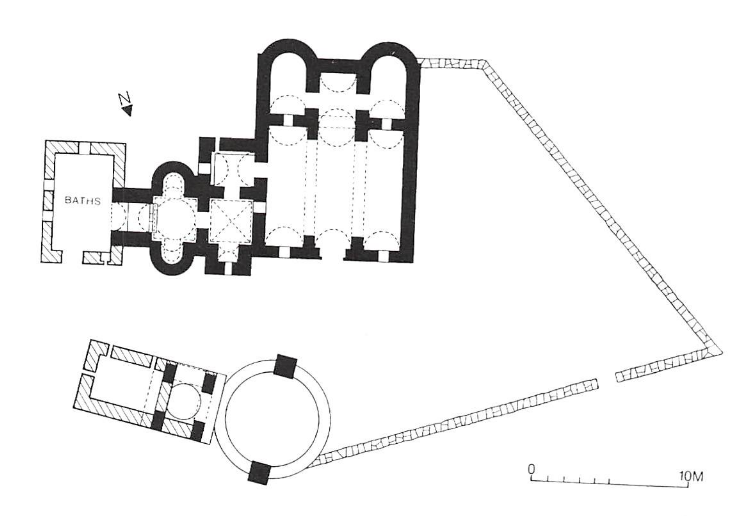
تُعدّ هذه الأمثلة خارجة عن المألوف وفق معارفنا الحالية، لكن كوننا قادرين على تقديم معنى اجتماعي لها – وإن فرضيًا – في منظومة العالم الإسلامي الصاعد، يشير إلى أنّ الأمثلة المذكورة كانت اعتيادية أكثر ممّا يبدو، وأنّ كل مثال منها يمثّل استجابة محلية لاحتياجات مجتمع جديد في بلاد قديمة.

أمّا أكثر القصور الأموية شهرة فهي مجموعات بُنيت – مع استثناء واحد – لتكون أماكن عيش، وراحة، ومتعة لمالكي الأراضي الأمويين، وأهمّها الكوفة (الاستثناء الحضري الوحيد) وجبل سايس والرصافة وخربة منية وقصر الحير الشرقي والمشتى وقُصَير عَمْرة وخربة المفجر، وتُعدّ القصور الأربعة الأخيرة أكثرها روعة لوفرة نحوتاتها ورسومها ولوحاتها الفسيفسائية.

يمكن أن نتناول خربة المفجر [41] مادّةً رئيسيةً للتحليل، وهي التي دُرست على أفضل وجه، تتألف خربة المفجر من ثلاثة أجزاء منفصلة – القصر والمسجد والحمام – يربط بينها فناء طويل قائم على ركائز ومُغطّى، ومزوّد بنافورة من أعجب ما يكون. نجد هذه العناصر في أغلب القصور مع بعض التغييرات. وللقصر دومًا مدخلٌ، عادة ما يكون متقنًا

[42] قصر المشتى، القرن الثامن الميلادي، مخطط

[43] قصر المشتى، القرن الثامن الميلادي، منظر جوي من الغرب



[44] قُصَير عَمرة، القرن الثامن، مخطط

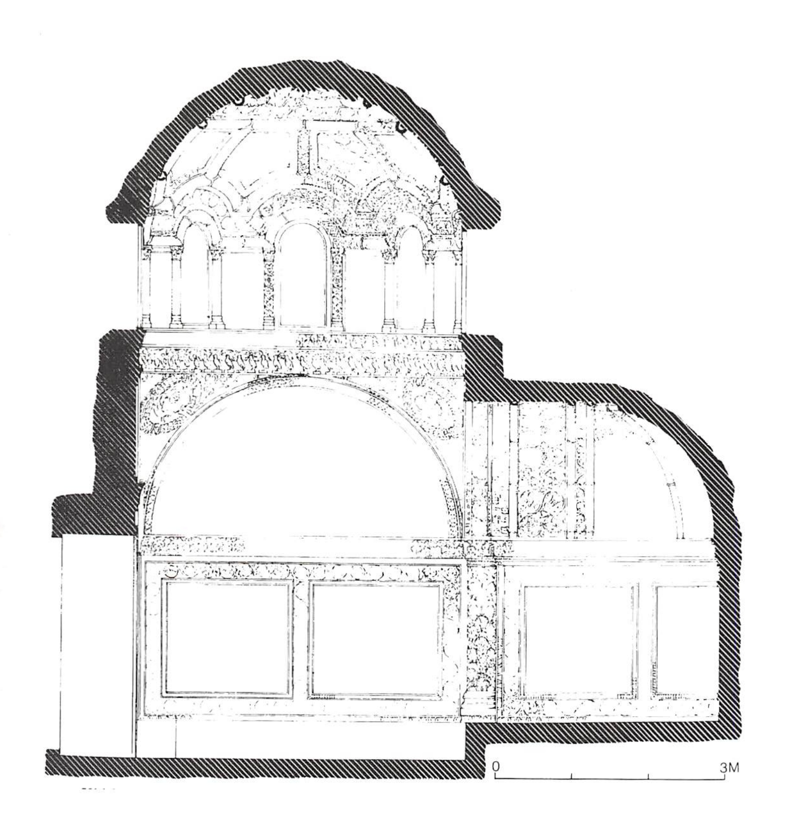
في التفاصيل، وأبراجٌ كاملة على امتداد الأسوار مرتّبة في الغالب لتكوّن بيوتًا بثلاث أو أربع غرف. يوجد في كثير من الأحيان طابق ثان يضمّ الأجنحة الرسمية، وقاعات العرش، وغيرها. إضافة إلى ذلك، يشمل قصر خربة المفجر مسجدًا خاصًا صغيرًا في الناحية الجنوبية، وحمّامًا داخل القبو في الناحية الغربية. ووفق إطار المخطط نفسه يظهر قصر المشتى [42، 43] أكثر هذه المنشآت طموحًا رغم أنّ بناءه لم يُستكمل. يختلف تقسيمه الداخلي عن أمثاله، إذ يتألف من مجمّع فسيح يُكوّن المدخل (فيه مسجد)، ومن فناء، ومجمّع آخر يكوّن قاعة العرش، ويفتح بدوره على الفناء. وكل هذه العناصر مصمّمة على طول محور مستقلّ عن الأجنحة السكنية. يمكن تفسير هذه الاختلافات عن البنايات، والمخططات السورية النمطية من خلال تأثير العمارة الأموية في العراق كما نعرفه في الكوفة. وتعود أصول هذا المخطط الشبيه بالقلعة – وغير الملائم للدفاع مع ذلك – إلى الأبراج والقصور المحصّنة التي بدأ تشييدها على طول الحدود الرومانية لسوريا، ثمّ امتدّ إلى عمارة القصور الملكية الرومانية في أماكن أخرى. وتتكوّن مواد البناء من الحجارة – الأكثر استخدامًا – والآجر كما نشاهد ذلك في المشتى وبعض أجزاء القصور الأخرى. وقد اتّبعت طرائق البناء التقاليد السورية مضيفة إليها بعض السمات الفراتية والقسطنطينية الصارمة. أمّا معلوماتنا حول الأجنحة الرسمية فهي محدودة أكثر، وكانت في الطابق الثاني الذي يعلو المدخل غالبًا. ومع ذلك، تُظهر الأمثلة المتبقية في المشتى وخربة منية رواج قاعة الاستقبال المألوفة في البازيليكا في منطقة المتوسّط، حيث وتتميّز هذه القاعة في قصر المشتى بمنطقة مُغطّاة بالقبة المعلّقة المعروفة، وبمشكاة على شكل ثلاث محارات.

تُعدّ الحمامات مكوّنًا مهمًا في هذه المؤسسات، وما تزال حمّامات قُصَير عَمْرة [44] قائمة وحدها في عزلة البيداء المقفرة. كانت كلّ الحمّامات مُجهّزة بغرفة ساخنة مصمّمة بكلّ تفاصيلها وفق التقنيات الرومانية لتسخين الماء وتوزيعه. وكانت الغرف الساخنة أصغر مساحة من مثيلاتها الرومانية، بينما تَوسّع – بصفة ملحوظة لكن مختلفة من منشأة إلى أخرى – المدخل الأول apodyterium، أي ذلك الفضاء المخصّص لخلع الملابس وحفظها. ويتكوّن المدخل الأوّل في خربة المفجر من قاعة شاسعة (تفوق مساحتها 30 مترًا مربّعًا) في أحد جوانبها مسبح، ولها بهو رائع الزخرفة، وفي إحدى زواياها غرفة خاصة صغيرة مقبية فاخرة (عليها علامة متعامدة في المخطط [41]). لسنا متأكّدين تمامًا من تخطيط البنية الفوقية: ست عشرة سارية ضخمة وقبة مركزية بالتأكيد. لكن لا يمكن الجزم إن كان هناك ممرّان محيطان – كما اقترح ذلك ر. و. هاملتون [45] R. W. Hamilton – أو بعض الأنظمة الأخرى، وكانت النتيجة فخمة بالتأكيد، ولا سيّما إذا أضفنا لوحات الفسيفساء الرائعة والجصّ المحفور والرسوم التي كانت تزخرف الجدران والأرضيات.

من ناحيتها، كانت حمّامات قصر الحير الشرقي تتألّف من بهو بسيط، كالذي يميّز البازيليكا، ويصعب أكثر في هذه الحال تحديد وظيفة هذا البهو. وقد أشار أحد الباحثين إلى أنّ حجمه وزخرفته، وكذلك مدخليْه – أحدهما عمومي في الجانب الشرقي، والآخر أميريّ وخاص في الجنوب الغربي – ملائمان تمامًا للاسترخاء، كما كان ذلك شائعًا في حمامات العصر الوسيط. لم تكن هذه القاعة فضاءً مخصّصًا حصريًا لخلع الملابس وحفظها، بل لعلّها كانت بالأحرى مكانًا للّهو الملكي الرسمي وفق ممارسات الأمراء الأمويّين. بل يُحتمل أنّ القاعة كان لها مغزى أسطوري معقّد يرتبط بالأساطير المحيطة بالنبيّ الملك سليمان عليه السلام. كما أنّ مرادفها في عصر ما قبل الحداثة هو قاعة البلياردو لدى بيوت الأغنياء، التي كانت محلاً للمتعة، ورمزًا للمكانة الاجتماعية في آنٍ معًا. وكانت الحمّامات تشير إلى الاستجمام والعافية (وهو ما يفسّر أهمية الرموز الفلكية والتنجيمية في الحمامات، كما نشاهدها في الغرفة المُقبّبة بقُصَير عَمْرة)، ومن شأن اللهو والترفيه الملكي أن يحافظا على العافية. إضافة إلى أنّ مبنى الحمّامات كان يُعدّ في منظور عرب شبه الجزيرة من أعلى مظاهر البذخ.

أمّا في غيرها من الحمّامات الأموية فيختلف البهو الفسيح في الشكل، ويؤدّي وظائف مختلفة بعض الشيء. يبدو في قُصَير عَمْرة كأنه قاعة عرش بفضاء بازيليكي ثلاثي المشكاوات، يليه مدخل على هيئة محراب وغرفتان جانبيّتان مبلّطتان بالفسيفساء. هل

[45] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، إعادة البناء



[46] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، الحمام، أرضيات فسيفسائية

[47] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، ديوان، لوحة فسيفسائية تصور أسداً يصطاد غزالاً تحت شجرة

كان حقيقة قاعة عرش؟ سؤال مطروح للنقاش ومرتبط بتأويل الرسوم الجدارية التي سنعود إليها بعد قليل. مهما يكن، ففي قصر الحير الشرقي الذي كان له قصر مجاور به قاعة عرش، يُحتمل أن يكون البهو الفسيح قد استُخدم حجرة لارتداء الملابس والتزيّن.

في الجملة، غيّرت القصور الأموية – على اختلاف قياساتها وتباين فخامتها – الأبراج والحمّامات إلى أماكن يطيب فيها العيش وفق معايير تلك الحقبة الزمنية. لقد اتّبع الأمويّون في كلّ النواحي الخصوصية – أشكال الحجرات، وطرق البناء، والحجم، والتقنيات – تقاليد روما وبيزنطة في العصر المتأخّر. لكنّهم اعتمدوا، بكل وضوح، في العراق وفلسطين على البنايات والأنماط المحددة التي سبقت الإسلام. ومع ذلك، فإنّ دمج كلّ هذه السمات بعضها مع البعض، وتوظيفها المستحدث في خدمة الأمراء المسلمين الأوائل، زيادة على موقعها خارج الحواضر الكبرى، أضفى عليها سمة أموية خصوصية.

بالإضافة إلى دلالتها المعمارية، فإنّ هذه المنشآت المدنية قدّمت عددًا هائلاً من الأدلة تتعلّق بالنواحي الأخرى للفنون الأموية. كان هناك العديد من الأرضيات المبلّطة بالفسيفساء في قُصَير عَمْرة وخربة المنية وخربة المفجر. وتُعدّ فسيفساء خربة المفجر [46] أكثرها عظمة. فبهو الحمّامات فيها مُغطّى بالكامل بواحد وثلاثين تصميمًا تجريديًا لها صلة بالمواضيع الكلاسيكية، وتُضاهي في جودتها الزرابي المتقنة. ولا نجد هذه الدرجة من الجودة الفسيفسائية عادة في اللوحات التي أُنجزت إبّان عصور ما قبل الإسلام. وتظهر هذه الخصوصيات عينها في خربة المنية، ولا سيّما في تلك اللوحة التي رُتّبت الألوان فيها بحيث تبدو كأنّها خيوط منسوجة.



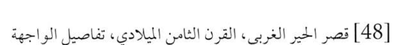
وتحتفظ الغرفة الصغيرة المحاذية للحمامات في خربة المفجر، بأفضل لوحة فسيفسائية أرضية معروفة من العصر الأموي. وقد رُسمت عليها صورة أسد ينقضّ على غزالة تحت

شجرة [47]. وتحاكي المربعات الحجرية الصغيرة المستخدمة على هذه اللوحة كذلك الخيوط المنسوجة. إنّ رقّةَ التصميم، والجودةَ العالية للتركيبة اللونية في الانفتاح المتزايد إلى درجة ألوان الشجرة، والصّدامَ الحيّ بين الأسد المفترس، والغزالة الفريسة، وهي ما تزال تركض، والغزالتين الأخريين اللتين تقضمان ورق الشجر غير عابئتيْن بما يجري، كلّ هذه العناصر تجعل من اللوحة تحفة فنية حقيقية فريدة من نوعها. كما أنّ موقع اللوحة الفسيفسائية في محراب غرفة شبه رسمية يوحي بأنّها استعارة تُعبّر عن القوة الأموية، والأمثلة السابقة لهذه التحفة كانت تحمل مثل هذه الدلالات. لكنّ دوريس بهرنس أبو سيف Doris Behrens-Abu Sayf اقترحت حديثًا تأويلاً يعبّر عن الشهوة الجنسية، ويعتمد على الصور المعاصرة للوحة في الشعر العربي. وتعود الجذور الأسلوبية لهذه الفسيفساء إلى العالم المتوسّطي، لكنّ الموضوع نفسه ينتمي إلى الشرق الأدنى القديم.

لا تختلف تقنيات الرسم والنحت كثيرًا عن تقنيات القرون التي سبقتها، فالرسوم الجدارية على الطريقة الرومانية: فريسكو، وفنّ نقش الحجارة كما مُورِس خلال قرون في سوريا وفلسطين. لكنْ يبدو استخدام الجص المنقوش على مساحات شاسعة أكثر أهمية، بسبب اشتماله على التأثيرات الشرقية، وبسبب تأثيره في العمارة في آنٍ معًا. لقد أتاحت التكلفة الزهيدة للجص المنقوش، وسرعة إنجازه إمكانية تحويل الوحدات المعمارية بسهولة إلى



[49] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، الحمام، تمثال ملون لأحد الأمراء



[48] قصر الحير الغربي، القرن الثامن الميلادي، تفاصيل الواجهة



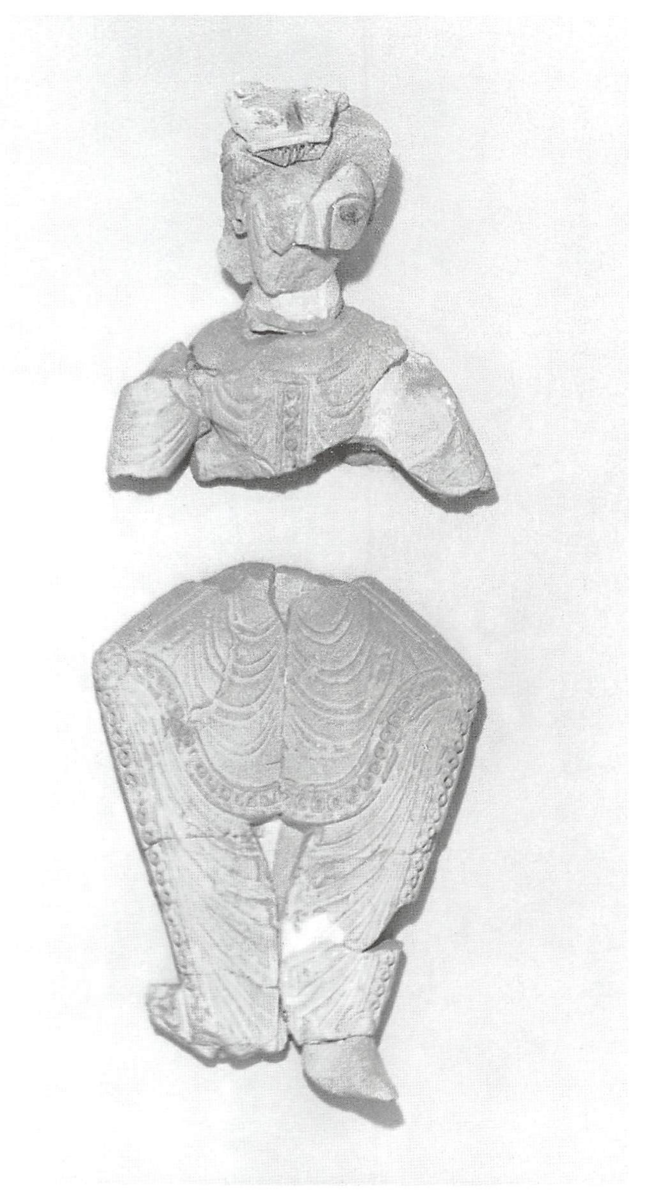
مساحات قابلة للزخرفة. كان هذا توجّهًا منتشرًا بما فيه الكفاية لدى العالم الساساني، ويبرز بوضوح في واجهة كتلك التي نشاهدها في قصر الحير الغربي [48]، فقد كُسيت منشأة كلاسيكية أساسًا بلوحات زخرفية سعت إلى تخطّي الشكل المعماري الأصلي، أو الحدّ منه وتغييره على أقلّ تقدير. لكنّ المسألة المهمة هي الأسباب التي حملت السلالة الإسلامية الأولى على إحياء فنّ نحت التماثيل، أو فنّ النحت النافر الذي كان قد اختفى بالكامل. يُحتمل أن يعود ذلك إلى التأثير البصري للمنشآت الكلاسيكية المنتشرة في أغلب مناطق العالم الروماني، التي ربّما بدت للأمويين أحد المتطلبات الخصوصية للحياة الملكية. بين العدد الهائل من القطع الفنية المرسومة أو المنحوتة التي تبقّت من القصور الأموية تُعدّ التمثيلات التشخيصية أكثرها أصالة، وهي تمثّل أغلبية الرسوم في قُصَير عَمْرة، وتشمل عدة شظايا من قصر الحير الشرقي وخربة المفجر. ليس من السهل في كلّ الحالات تحديد الموضوع الرئيسي. وفي خضم الموضوعات التي يمكن التعرّف إليها والموجود معظمها قبل مجيء الإسلام ليس بالأمر البسيط في كلّ الحالات التمييز بين تلك التي تكيّفت مع الدلالات الأموية الجديدة، والتي كانت تُستخدم خاصة لقيمتها الزخرفية، أو لأنها تعكس أفكارًا أو نمط حياة تبنّاه الأمراء العرب. وتوجد مستويات مختلفة لتأويل التمثيلات فيما يتعلق بالنحوتات والرسوم التي تتناول حياة البلاط. وقد بقيت أربعة تماثيل ملكية، لكنّنا غير متأكدين إن كانت تمثّل خلفاء أم لا. يوجد أوّلها عند مدخل حمّامات خربة المفجر، وهو تمثال أمير يقف على قاعدة عليها أسدان [49]. يرتدي الأمير عباءة طويلة، وسروالاً

[50] قُصَير عَمرهْ، القرن الثامن الميلادي، رسم لأمير يتم تتويجه مع الحضور

[51] قصر الحير الغربي، القرن الثامن الميلادي، تمثال لأمير واقف

[52] قصر الحير الغربي، القرن الثامن الميلادي، تمثال لأمير جالس









[53، 54] قُصَير عَمرة، القرن الثامن الميلادي، رسم للملوك الستة مع تفاصيل

فضفاضًا على الطراز الساساني، ويمسك خنجرًا أو سيفًا. ويُظهر التمثال الثاني في قُصَير عَمْرة أميرًا جالسًا على عرش في منصة مُحاطًا بهالة وهو يرتدي عباءة [50]، يقف على أحد جانبيه خادم يمسك مروحة يدوية، بينما على الجانب الآخر شخص أكثر وجاهة يرتدي ملابس فاخرة. ويكمّل هذا الرسم مشهد يوحي بضفاف النيل. أمّا المثالان الآخران فأحدهما على واجهة قصر الحير الغربي، حيث نشاهد رجلاً منتصب القامة، على رأسه تاج، ويرتدي زيًا وفق طراز ساساني نموذجي آخر [51]. والثاني في الصحن حيث نرى شخصًا جالسًا [52] أقرب ما يكون إلى النماذج المتوسطية، كما هي الحال في قُصَير عَمْرة، توحي هيئة الأشخاص والتمثيلات المستخدمة في كل هذه الأمثلة بفكرة التمجيد الرسمي للأمير.

باستثناء بعض التفاصيل القليلة، تُشير التباينات الكبيرة بين هذه الصور المأخوذة مباشرة من الرسوم الملكية الساسانية والبيزنطية إلى أنّ الأمويّين لم يطوّروا مجموعة تمثيلات ملكية خاصة بهم. وممّا يؤكّد ذلك تقلّب المسكوكات الإسلامية المبكّرة [95] بين شتّى الموضوعات. لكن يجدر الانتباه إلى أهمية كون التمثيلات الرسمية مشتقة حصريًا تقريبًا من النماذج الساسانية والبيزنطية، إذ يشير ذلك إلى النمط الذي كان الأمراء الأمويّون يرغبون في محاكاته. وفي هذا الشأن، يُعدّ مثال رسم الملوك الستة الشهير [53، 54] في قُصَير عَمْرة نموذجًا ممتازًا؛ فقد تكيّف الموضوع الإيراني المتمثل في رسم ملوك الأرض كي يلائم الواقع الأموي، وذلك بإدخال شخصية الملك الإسباني رُدريغو الذي هزمه المسلمون. ويُحتمل أن تكون هناك صور أخرى ذات دلالة أيقونية تخدم بوجه خاص الأيديولوجيا والأساطير المرتبطة بالأمويين. إلاّ أنّ المحاولات الأولى لاستقصاء هذه التفسيرات – على غرابتها – ليست مقنعة تمامًا حتى الساعة.

تُبرز هذه الموضوعات قوة الأمراء العرب ومدى سلطتهم، وتدور مجموعة من التمثيلات الأخرى في قُصَير عَمْرة حول هذا المحور، وإن كانت بصورة مبطّنة. ونشاهد ذلك – على



[55] قُصَير عَمرة، القرن الثامن الميلادي، سقف فلكي

[56] خربة المفجر، القرن الثامن ميلادي، قبة مع ستة رؤوس في الوردة



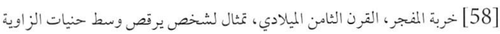
سبيل المثال - في السقف الفلكي [55] بدلالاته التي تشير إلى العافية المرتبطة بالأبراج الفلكية. وبالعودة إلى الحجرة الصغيرة في خلفية الحمام الرئيسي في خربة المفجر [56]، نشاهد هنا تماثيل ستة رؤوس بشرية مدهشة تشكّل زهرة تُغطّي جوف القبّة القائمة على أربعة خيول مجنّحة، وكوكبة من الطيور. يُحتمل أن يكون لهذا العمل بعض الرمزية الفلكية، رغم الغموض المتمثل في عدم تجانس القيمة الزخرفية مع القيمة الرمزية الخاصة، أو مع أية دلالة كامنة أخرى.

أمّا المحور الملكي الآخر فيتكوّن من الوليمة الملكية، يكتسي هذا الموضوع أهمية خاصة لثلاثة أسباب: إنّه استعارة تكاد تكون حصرية من الشرق القديم عبر الممالك الإيرانية التي أخضعها المسلمون؛ ويتطابق إلى حدّ ما مع الممارسات الأموية؛ وقد بقي موضوعًا ثابتًا ضمن الفنون والممارسات الملكية الأميرية الإسلامية اللاحقة. ويحتوي هذا الموضوع على مشاهد تتضمن حضورًا من الرجال، والنساء [57]، والراقصين، والعازفين، والندماء، والبهلوانات، وحاملي الهدايا. كما نرى في هذه المشاهد أنشطة مثل الصيد، والمصارعة، والاستحمام، والألعاب المائية. يقتصر قُصَير عَمْرة على مشاهد الاستحمام والألعاب المائية، ويشكّل الأمير في معظم الحالات مركز الانتباه بينما يُرسم البلاط في صورة مثالية. لكن تظهر كالعادة في هذه الرسوم بعض التغييرات التي لا تتناسق مع الصفة الرسمية للرسوم. وهي تمثّل جانبين آخرين من الفنّ الأموي: قيمته الزخرفية ودلالته الدنيوية. ففي خربة المفجر يمكن أن يدلّ استخدام البهلوانيين أو الراقصين الأربعة في وظيفة المتدليات



[57] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، تمثال لخادمة





[58] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، تمثال لشخص يرقص وسط حنيات الزاوية

[58]، على خلط بين موضوع يُستخدم في رسوم البلاط الملكي، وبين الموتيف القديم لأطلس (الشخصية الأسطورية التي تحمل الأرض على كتفيها)، كما يمكن أيضًا أن تكون الرسوم قد استُخدمت ببساطة لتغطية مساحة الجدار، وهو الاحتمال الأرجح. ونلاحظ في قُصَير عَمْرة أنّ الطريقة التجريدية التي رُسمت بها الحيوانات تُضفي لمسة غير مألوفة على المشهد التقليدي للصيد.

لا يتّضح السبب وراء ظهور بعض الموضوعات التي لا تمتّ للبلاط الملكي بصلة. وهكذا نرى في قُصَير عَمْرة بعض الرسوم المضمحلّة لمشاهد مثيرة للشهوة الجنسية، وسلسلة من التشخيصات (التاريخ، الشعر) تصحبها تفسيرات باليونانية. ونرى في قصر الحير رسمًا كلاسيكيًا للأرض يبعث على الدهشة، ويُحتمل أن تكون له علاقة بالمحور العام للسلطة الملكية، وتمثالاً منحوتًا لرجل منبطحًا على وجهه، وامرأة جالسة تذكّرنا ببقايا التماثيل المأتمية في تدمر. ونشير إلى وجود عدة شظايا متكسرة يصعب تأويلها جيدًا في كلّ من خربة المفجر، وقُصَير عَمْرة، وقصر الحير الغربي. وتظهر الأشكال الآدمية كذلك في السياق الزخرفي، ولا سيّما في خربة المفجر. وسواء كانت مرسومة ومُدمَجة بالكامل في التصاميم النباتية، أو منحوتة ونافرة من الزخرفة [59]، علينا البحث عن أصولها على الأرجح في تصاميم الأقمشة والنسيج.

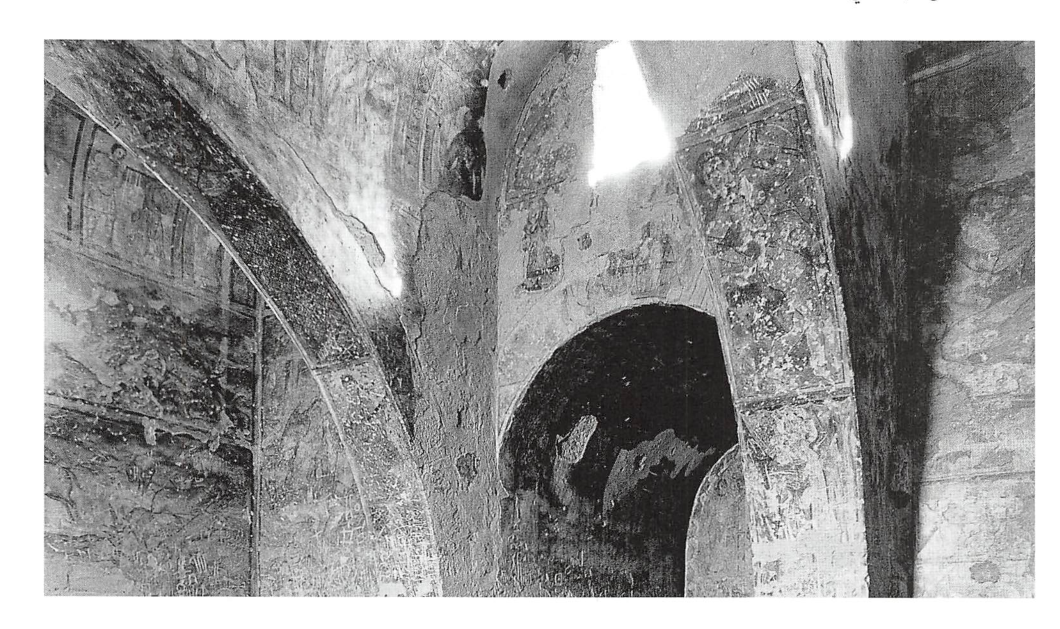
بسبب حالة الشظايا المتبقّية، لا يمكن للمرء إلاّ أن يقدّم فرضيات حول وجود برنامج أيقوني في خربة المفجر وقصر الحير الغربي.

لكن الوضع يختلف تمامًا في قُصَير عَمْرة [55-50]. فقد أُزيل السخام والأوساخ عن حائط الحمّام لتظهر – تقريبًا – كل الرّسوم التي اكتشفها ألويس موصل Alois



[59] خربة المفجر، القرن الثامن الميلادي، إفريز من الرؤوس وسط أشكال متشابكة







[60] قُصَير عَمرة، القرن الثامن الميلادي، حمام، تفاصيل داخلية

[61] قُصَير عَمرة، القرن الثامن الميلادي، حمام، رسم يصور حيوانات مجتمعة

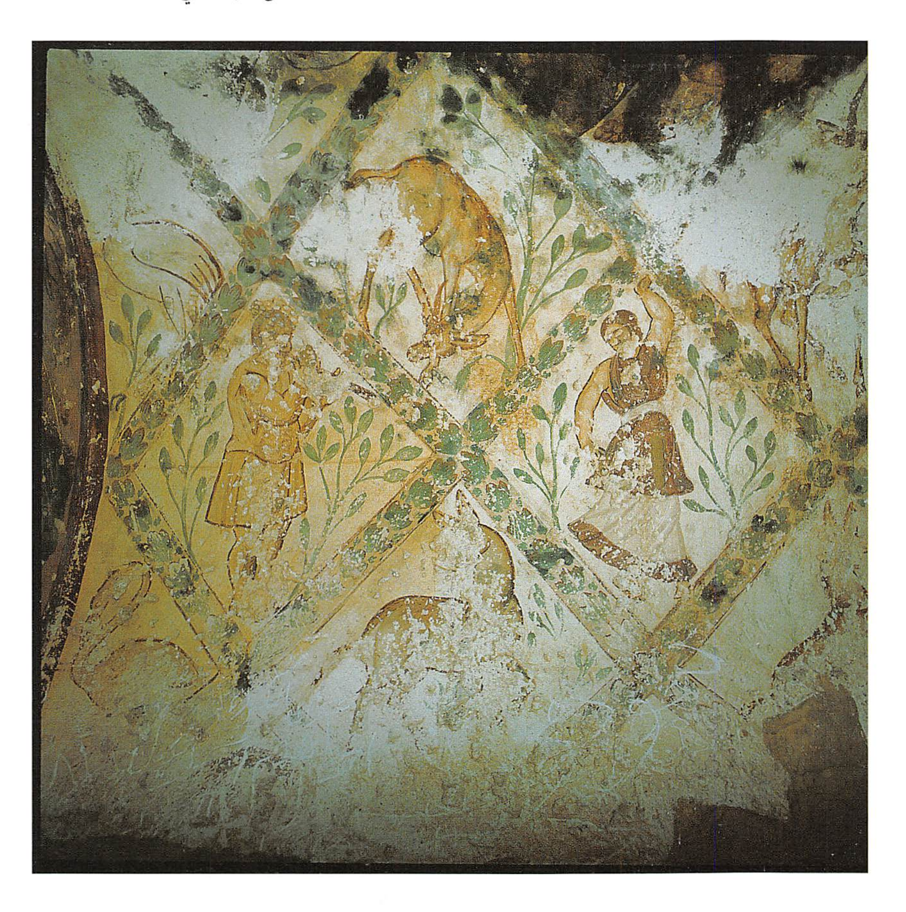
[62-64] قُصَير عَمرة، القرن الثامن الميلادي، حمام، رسم لراقصات بعضهن عاريات والبعض الآخر كاسيات

Musil في انحناءة القرن. وقد استخلص أوّل المحققين أنّ البهو الرئيسي -على الأقلّ- يشتمل على برنامج تشكيلي يصف أيديولوجيا خليفة أموي وبلاطه، قد يكون الوليد الأوّل، أو الوليد بن يزيد الذي كان أكثر تحرّرًا، ويُعرف أنّه عاش في هذه المنطقة قبل خلافته سنة 126هـ/ 744م التي لم تدم طويلاً.

ومع ذلك، فإنّ حجم البناية وموقعها المنعزل يشيران إلى أنّها لم تكن سوى مكان للمتعة الخاصة. والسمة البارزة التي تتّضح مباشرة عند الدخول هي الكم الهائل للرسوم [60]. وهي متراصّة ومتلاصقة إلى درجة أنّه لا يوجد رسم، ولا موضوع محدد يطغى على غيره في كلّ الغرف. ويشعر الزائر كأنّما ولج مشهدًا يتعايش فيه عن قرب أمير على عرشه مع مجموعة مَحلّية من الحيوانات [61]، وراقصات يرخين خصورهن، بينهنّ واحدة ترتدي ملابس رسمية [62-64]، ووجوه مرسومة بعناية وحيوية، وصور غير متقنة لحيوانات، وموضوعات تتّسم بوضوحها تجاور أخرى يغلب عليها الغموض، وصور شديدة الخصوصية لأجسام عارية بجانب الصور الرسمية لملوك الأرض. يُظهر كل ما سبق أنّ قُصَير عَمْرة يشكّل مثالاً نادرًا من العصر الوسيط لعمل فنّي ملك للخواص. إنّه توليفة من موضوعات متعددة المصادر لا معنى لها إلاّ من منظور مالكها، إذ هي تجمع بين الأنماط الملكية والنزوات الشخصية والأحداث المحلية. لا تبرز في هذه الحال المكانة الرسمية للأمير بقدر ما تتجلّى الشخصية الساحرة لشخص لا نعرفه إلاّ من خلال ألبوم صوره الخاصة.

يختلف بشدة أسلوب هذه الرسوم والتماثيل، كما تتنوّع جودتها ومصادرها. ويمكن





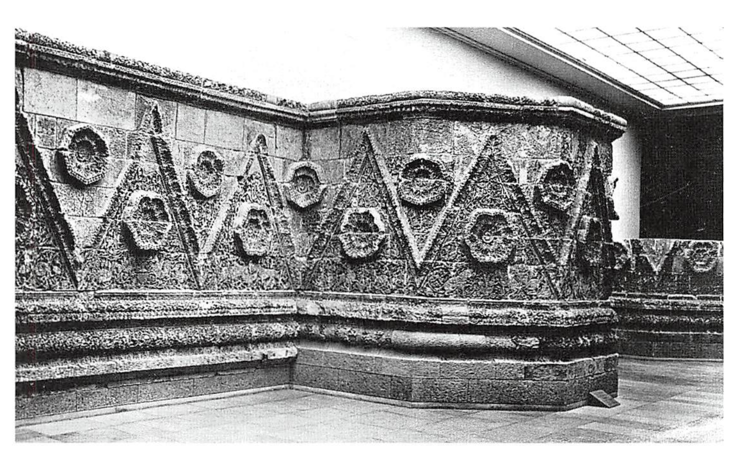
ربطها غالبًا بالأعراف الرائجة في منطقة المتوسط. وعلى الرغم من بلوغ بعضها درجة معينة من الجمال، إلاّ أنّ معظم الأشكال تطبعها خشونة الملامح، وغلظة الأجسام، والافتقار إلى اللطف والتناسق في استخدام تقنيات الظلّ أو في الإنشاء الشكلي.

لا تبدو التماثيل بدورها من الوهلة الأولى عالية الجودة، ويتبيّن ذلك في جلافة الإيحاء الجنسي لتماثيل النساء في خربة المفجر. وتظهر رداءة الأداء الفنّي للتماثيل الدائرية –التي لا تنتمي على كل حال للفنّ الإسلامي – في أنّ أكثر الشخصيات تأثيرًا ونجاحًا فنيًا هي تلك التي تُغطّي أجسامها ملابس ثقيلة، ومنحوتة بغلظة كي لا تظهر تفاصيل الجسم. ولم يبلغ فنّ الأمويين نتائج مرموقة إلاّ في بعض الوجوه النادرة ذات المساحات الخشنة، والعيون الغارقة التي تُعدّ من بقايا فنون العالم المتوسطي، على امتداد القرنين الرابع والخامس. وما تزال خلفية هذا العمل الفني غامضة حتى الساعة، ويجب علينا الالتفات إلى إيران بحثًا عن مصدر إلهامها، بل ربّما آسيا الوسطى، ومع ذلك نشاهد بعض الأثر للأساليب المحلية الشامية العائدة إلى عصر ما قبل المسيحية، على غرار المواقع النبطية، مثل خربة التنّور، أو تدمر. كما لا نستطيع تفسير الأسباب التي دفعت إلى إحياء هذه الأشكال النحتية بعد عدة قرون من ترْكها على ما يبدو.

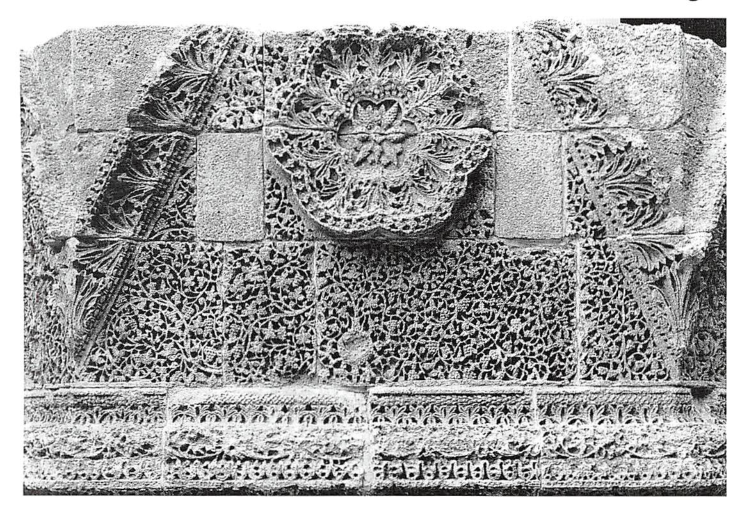
إضافة إلى الأشكال البشرية، عمل الرسامون الأمويون، وخاصة النحّاتين، على تمثيل الحيوانات؛ ونجد معظمها في خربة المفجر: صفوفًا من الطواويس أو المعز الجبلية تحت عمادات القبب، وخيولاً مجنحة في ميداليات متدلية [65]، وتشكيلة عريضة جدًا من القردة، والأرانب، والحيوانات الشبيهة بالخنازير، داخل أشكال غصنية. تكتسي هذه الأعمال دلالة مزدوجة؛ فهي من ناحية تكاد تكون جميعها تقريبًا مشتقة من النماذج الفارسية والآسيوية الوسطى، كما يتجلّى فيها من ناحية أخرى مزيد من الخيال والحيوية، مقارنة بالرسوم والتماثيل البشرية. وتوضح ذلك أكثر صور الحمير البرية في قُصَير عَمْرة. وبقدر ما قد تكون هذه التمثيلات البشرية والحيوانية المرسومة والمنحوتة مثيرة في مجملها، إلاّ أنّها لا يمكن أن تُعدّ فنًا ذا ملامح عظيمة. ولا تصمد إذا ما قارنّا جودتها بفسيفساء الجوامع الكبيرة، أو تلك التي شاهدناها في خربة المفجر، أو خربة المنية، وهي لا تُضاهي كذلك العناصر الزخرفية التي سوف نتناولها بعد قليل. ويمكن أن نفسّر هذا التباين بطريقتين؛ فمن الجائز أنّ الحرفيين الذين أنجزوا اللوحات الفسيفسائية كانوا أكثر مهارة من الذين أنجزوا الرسوم – التي استحوذ على تنفيذها الحرفيون المحليون – ومن

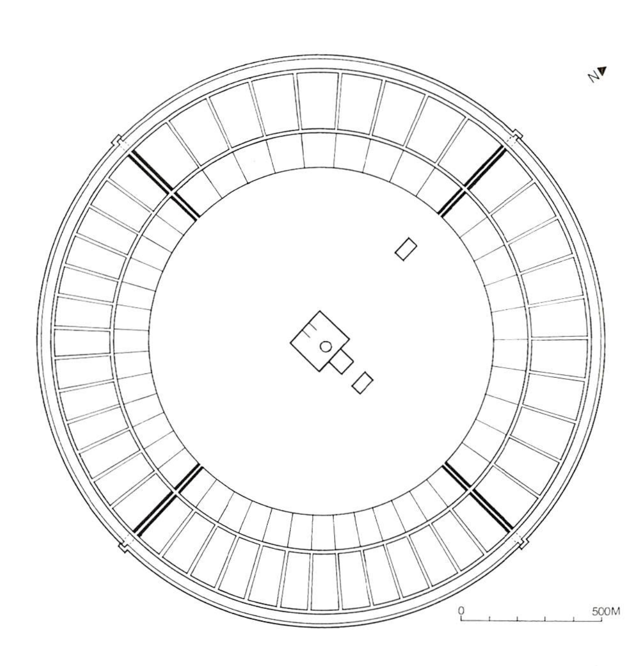


[65] قصر المفجر، القرن الثامن الميلادي، تمثال لحصان مُجنّح وسط حنيات زاوية



[66، 67] قصر المشتى، القرن الثامن الميلادي، مثلثات منحوتة من الصخر، عمّان، قسم الآثار التاريخية وبرلين، متحف ستاتلخ





[68] بغداد، أُنشأت عام 762م، مخطط المدينة الدائرية

الذين أنجزوا التماثيل، إذ شكّلت إحياء اصطناعيًا لتراث اضمحلّ منذ أمد. إضافة إلى ما سبق، من المحتمل أنّ مصدر الإلهام التشكيلي للرسوم، وللتماثيل كان التحف الفنية، والأقمشة، والعاجيات، والفضّيات التي جمعها الأمويون من شتى أصقاع غرب آسيا. كذلك من الجائز أنّ إنجاز أعمال ضخمة في حجمها، انطلاقًا من نماذج صغيرة قد آل عمومًا إلى هنات تشكيلية.

حفظت القصور الأموية تحفًا فنية كانت وظيفتها زخرفية خالصة، وهي على الأعمّ حجر منقوش أو جصّ محفور، وفي بعض الحالات النادرة مصنعة في قوالب جصية. وتأتي أغلبية هذه التحف من قصر الحير الغربي وخربة المفجر. إلاّ أنّ أكثر التحف الفردية إتقانًا وإحكامًا هي واجهة المشتى [43] بمثلّثاتها العشرين الرائعة من الحجر المنقوش [66]. إنّنا أمام تراكم رائع من المواد مذهل حقًا في تنوّعه وتعقيده. تُعدّ التفسيرات المبكّرة لهذا العمل الفنّي غير مقنعة، خصوصًا بعد أن وفّرت لنا الاكتشافات الحديثة لقصر الحير الغربي وخربة المفجر إطارًا مختلفًا لفهم المشتى. كما أنّ الدراسات المبكّرة المشار إليها ركّزت كثيرًا على أصل الأشكال ومصدرها، وتقسيم المثلّثات العشرين إلى مجموعات تنتمي إلى مناطق معينة. ونضرب مثلاً يظهر عدم جدوى العديد من هذه الدراسات. فقد استند جانب كبير من التحليل إلى أنّ كل اللوحات تقريبًا على يسار المدخل تحمل رسوم حيوانات [66]، بينما لا تظهر رسوم كائنات حية في اللوحات اليمنى [67]. وآلت هذه الملاحظة إلى استنتاجات متنوعة حول موطن الفنانين الأصلي، بل التفتت أيضًا إلى الدلالة الرمزية لهذه اللوحات. ثمّ اقترحت دراسة لاحقة سببًا آخر أكثر وجاهة، ومفاده أنّ غياب الكائنات الحية في الجانب الأيمن من الواجهة يعود إلى كونه الجدار الخلفي لمسجد القصر، إذ لا تليق زخرفته بأية طريقة أخرى. وإذا كان هذا التعليل مقبولاً، فإنّ ذلك يشير إلى درجة عالية من الوعي والورع في القيم الثقافية والدينية للفنّ التشكيلي. لكنْ يبقى السؤال مطروحًا: هل كان هذا الوعي موجودًا ومحتملاً في النصف الأول من القرن الثاني هـ/ أواسط القرن الثامن م؟ الأمر فيه نظر!

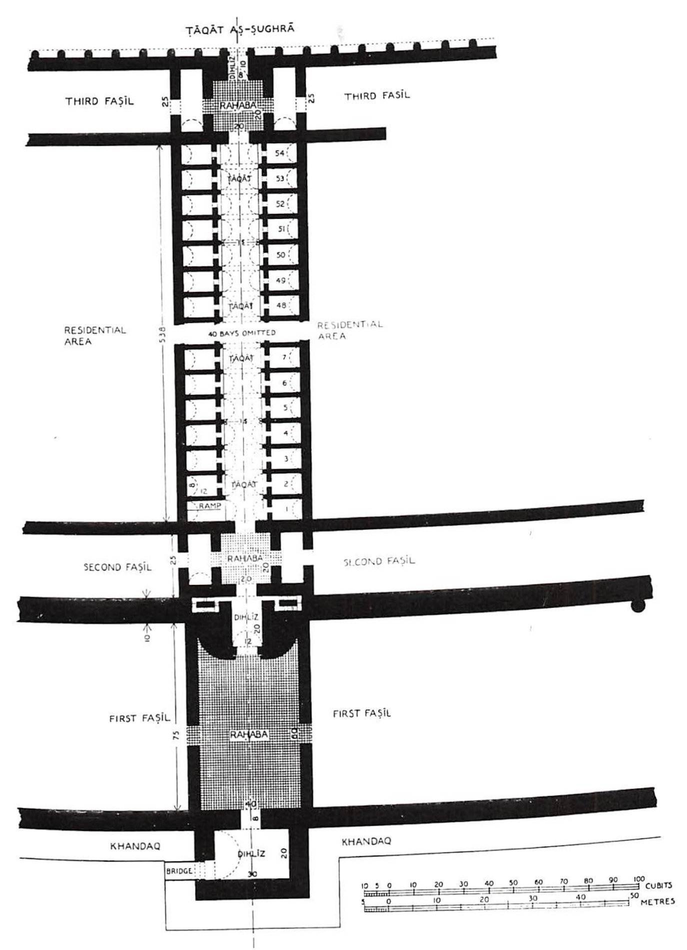
لكنْ يمكن أن نحدد عدة خاصيات في مجال الزخرفة الأموية المنقوشة، ولا ندّعي أكثر من مجرد المحاولة. أوّلاً: إنّ هذه الزخارف تتّبع فسيفساء قبة الصخرة في كونها تتطوّر مستقلّة بذاتها من دون علاقة بالعمارة، باستثناء التيجان وبعض رؤوس المشكاوات، ولا سيّما في خربة المفجر. وتُظهر هذا التوجه بوضوح المثلثات الكبيرة في المشتى، وفي غالبية لوحات خربة المفجر وقصر الحير الغربي. ثانيًا: وباستثناء بعض الموتيفات النادرة على الحاشية، إنّ الفنانين الأمويين ابتكروا تصاميمهم داخل أطر نباتية بسيطة: مربعات، ومستطيلات، ومثلثات، وحتى دوائر. ونشاهد هذه الأطر بأحجام كبيرة (كمثلثات المشتى، أو مستطيلات قصر الحير الغربي على سبيل المثال) وصغيرة داخل اللوحة ذاتها. وتكتسي هذه النقطة أهمية في تفسير عملية إنجاز المنشآت المعمارية الأموية. لم يكن ممكنًا تنفيذ هذا الكم الهائل من الأعمال في وقت قصير إلاّ باللجوء إلى ما يشبه الأشغال الشاقة. وهكذا، يُحتمل أن يكون هناك عقل مدبّر خطّط الخطوط الرئيسية، ثم فوّض إلى مجموعات فردية إنجاز التفاصيل بكل حرية، وهو ما يفسّر وحدة التنظيم وتعدّد التفاصيل. والخاصّية الثالثة التي تميّز الزخرفة الأموية، هي التنوّع المدهش لموضوعاته وموتيفاته. ويمكن تقسيم الزخرفة إلى قسمين: الزينة الهندسية المستخدمة في الحواشي والإطارات، وكذلك في عناصر أخرى مثل الدربزين، وحواجز الشرفات، والنوافذ في خربة المفجر (والشبيهة بزينة دمشق)؛ ثم الزينة النباتية الأكثر استخدامًا؛ حيث تنتشر هذه الزينة في عدة عناصر، من الدوالي الفخمة التي تُحاكي الطبيعة في المشتى إلى سعف النخيل المصطنعة والمجرّدة في لوحة قصر الحير الغربي. ونجد ما بين هذين المثالين كلّ الموضاعات

والأساليب تقريبًا التي تطغى في العوالم المتوسطي، والساساني، والآسيوي الأوسط، في القرون الهجرية الأولى، أي السادسة والسابعة والثامنة الميلادية. وما زلنا لا نعرف حتّى الساعة إن كان تراكم الموضاعات والأساليب يعود إلى هجرات جماعية للحرفيين، أم أنّ ذلك عائد - وهذا الاحتمال أكبر - إلى التأثير المتنامي للقادمين مع تحفهم الفنية وانطباعاتهم الثقافية من العالم الشرقي الشاسع، ولا سيّما في العقود الأولى للعصر الأموي. وقد وفّر الأمويون في واقع الأمر نوعًا من المعرض الكبير، احتضن كل الفنون الزخرفية للمناطق التي فتحوها. وتبقى بلا شك الخاصيات المذكورة فردية تميّز كل مكان على حدة؛ ففي المشتى توجد بالأساس نباتات كلاسيكية الأصل أُنجزت بأسلوب طبيعيّ جدًا، وحيوانات من الغرب والشرق، إضافة إلى تراتب الدوائر وفق إيقاع هندسي في بعض المثلثات؛ أمّا قصر الحير الغربي، فيعرض أكثر الموتيفات الزخرفية تجريدًا؛ بينما تشمل خربة المفجر على أكبر تنوّع في الموضاعات ذات الأصول المختلفة، والأمزجة المتباينة. ولا أحد من هذه العناصر يعتمد على مصدر واحد فقط، وهي تعبّر كلها عن التزام بقواعد لعبة معينة تتناغم مع حجم الإمبراطورية الشاسعة. أمّا فيما يتعلق بتقنيات التنفيذ فيظهر أنها اقتُبست من تقنيات عديدة تطغى عليها - بصفة لافتة للانتباه - تصاميم النسيج. وقد يُعبّر هذا النسخ المتواضع والسريع لموتيفات قادمة من مصادر غنية عن جانب من هذا الانبهار بالجديد الذي يميّز الحضارة الحديثة (رغم أنّ هذا الرأي لا ينطبق على المشتى بقدر ما ينطبق على القصور الأخرى).

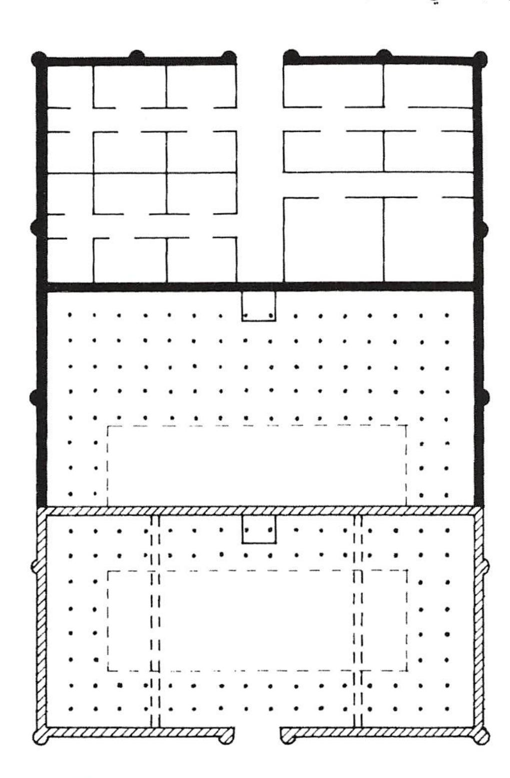
قد يُفسّر ما سبق أصول التصاميم الأموية وثراءها، لكنْ هل ينطبق ذلك على الزينة؟ إنّ من أهم سمات هذه الزينة اعتمادها على المتناقضات، وهكذا نشاهد مثلاً على لوحة من واجهة خربة المفجر تقسيمًا هندسيًا للفضاء، وموتيفات على هيئة سعف النخيل شديدة التجريد ومرتّبة بتناظر داخل دائرة، وجذعيْ شجرة بديعين في جمالهما الفاخر؛ ينتهي أحدهما على شكل عناقيد عنب طبيعية في تنفيذها، والثاني ورقة دالية هندسية الشكل. أمّا في مثلثات المشتى فيوجد تناقض بين الحركة النشطة والحيوية للجذوع والأوراق والعناقيد، وبين مجموعة الدوائر الثابتة ذات الهندسة المتناسقة المكتملة، والحواشي المصطنعة اللؤلؤية. بل إنّ هذا الجانب المصطنع أكثر وضوحًا في قصر الحير الغربي، إذ نشاهد فيه كذلك تصميمًا هندسيًا بسيطًا، بجانب الموتيف النباتي على شكل سعفات نخيل حيوية. وقد اختفت الخلفية في كل الحالات كي تدَعَ المجال للزخرفة الشاملة في خربة المفجر، وقصر الحير الغربي. أمّا في المشتى، فقد بقيت مساحات فارغة داكنة تبدو كأنها زركشة مُخرّمة. إنّ ما يُعرف الزخرفة الأموية هو التعارض بين السمات الطبيعية بامتياز، والسمات التجريدية بالكامل، والسعي لاجتياح كامل المساحة المتوافرة، ووجود عدد كبير من العناصر المختلفة جنبًا إلى جنب. لم تكتسب الزخرفة الأموية بعدُ ذلك التعقيد والذكاء اللذين ميّزا الزخرفة الإسلامية في المراحل اللاحقة، لكنه انفصل عن تقاليد البحر المتوسط وإيران. بيد أنّ ذلك لا ينفي أنّ بعض الوحدات والموتيفات المنفردة - وكذلك التصميم العام للبرنامج الزخرفي المستقلّ جزئيًا عن العمارة - مشتقة مباشرة من أعراف البحر المتوسط، وإيران. وتوجد غرابة في هذا الفن ما زلنا غير قادرين على تفسيرها حتى الساعة! إنّ عدة جوانب من الفن الأموي تشبه ما نراه في الفن الأيرلندي المعاصر، وفنون شمال أوروبا المعاصرة لتلك الحقبة تقريبًا. ونظرًا لاستحالة وجود علاقات فنية بين هذه المناطق إبّان العصر الأموي، فلا بد أن تكون هذه التوازيات بنيوية هيكلية، وتتطلّب إذًا تفسيرًا نظريًا أكثر منه تاريخيًا.

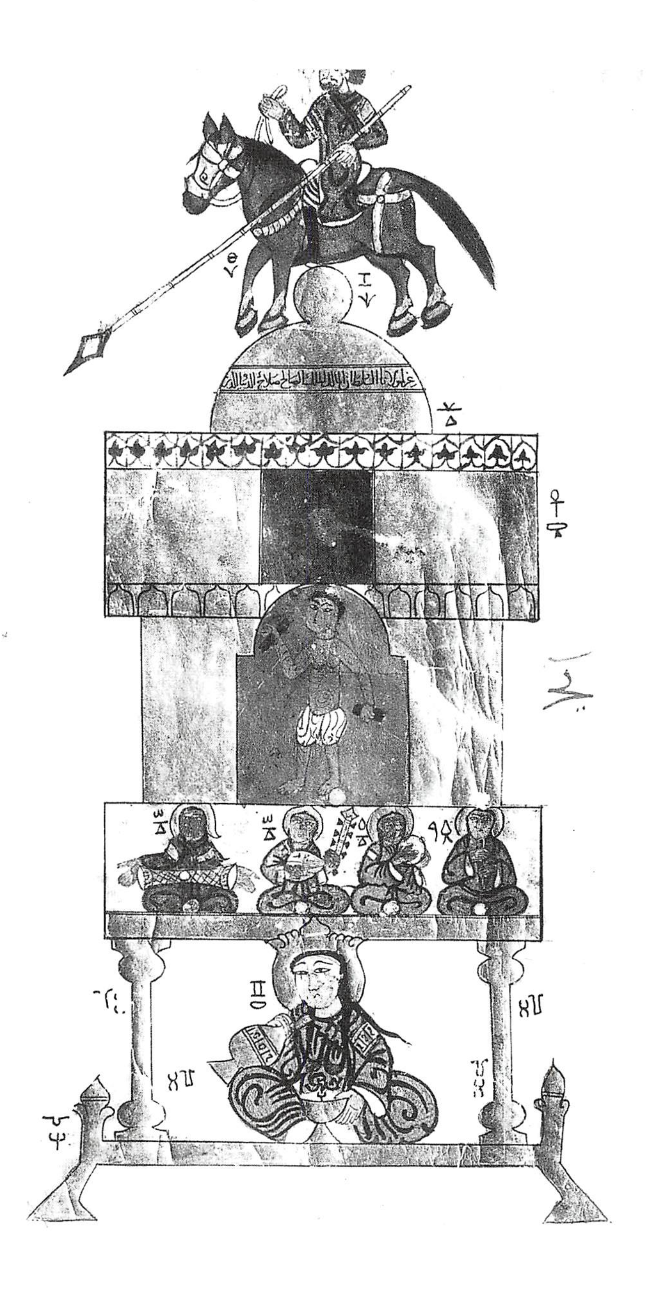
المدن والقصور العبّاسية

لم يتبقّ شيء من بغداد التي أسّسها المنصور سنة 144هـ/ 762م، والتي تُعدّ أهم معلم إسلامي في النصف الثاني من القرن الثاني هـ/ الثامن م. لكنّ عدة مصادر مكتوبة تصفها بتفاصيلها؛ وتسمح لنا هذه الروايات بتحليل مستفيض للمدينة. أُطلق على بغداد "مدينة السلام" وأُنشئت وفق طراز ملكي بغية جعلها "سُرّة العالم". جلب المنصور المهندسين والعمّال من كل أنحاء العالم، كما صُنِعت لبنات من الآجر خصّيصًا لتشييد المدينة، ثمّ انطلقت الأشغال لبناء الأسس في الوقت الذي حدده الفلكيون بنيّة اختيار الوقت الملائم. كانت المدينة مستديرة تمامًا [68] (يبلغ قطرها زهاء ألفي متر). وهذا المخطط الدائري ليس جديدًا تماماً على الرغم من أنّ الرواة المسلمين اعتقدوا ذلك. كانت الدائرة الأولى - بحسب تخمينات مخطط هرتسفلد وكرسويل - تضم المساكن والمتاجر، ومحميّة بأسوار متينة تقطعها أربعة شوارع طويلة، مغطّاة بالقباب القائمة على العقود البرميلية [69]. وكان كل شارع يفتح على الخارج من خلال بوابة رائعة بطابقين، ومنظومة معقدة من القباب، والممرات فوق الخنادق. ويوجد في الطابق الثاني للبوابة مجلس مقبب يحمل إليه رصيف منحدر، ويجوز ربط هذه العادة بالتقاليد الملكية المتوسطية، إذ وُجدت هذه المجالس في روما وبيزنطة قبل أن يجلبها الأمويون إلى العالم الإسلامي. كانت المداخل رمزية أكثر ممّا هي دفاعية. وقد جُلبت بالفعل ثلاثة من هذه الأبواب من مدن قديمة، بما فيها واحد يُنسب إلى النبيّ سليمان عليه السلام. لا يُعرف بدقّة امتداد الدائرة الخارجية،



[69] بغداد، أنشأ عام 762م، مخطط لطريق





[70] بغداد، مسجد المنصور، 765م، مع إضافات تعود لأواخر القرن التاسع الميلادي

[71] رسم لفارس يمسك رمحاً ويمتطي حصاناً، بغداد، أُنشأ عام 762م

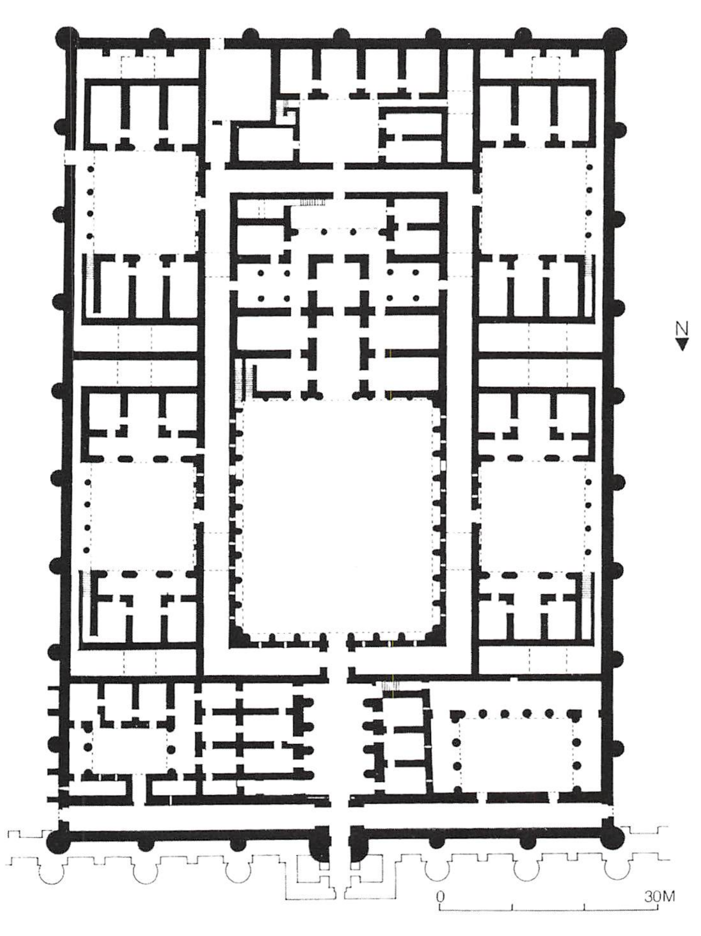
لكنّ المنطقة الوسطى كانت فسيحة وغير مأهولة على الأرجح، ولا سيّما في البداية. ويقع القصر والمسجد [70] في قلب المدينة. كان المسجد الذي ذكرناه سابقًا ملكيًا مُرفَقًا بالقصر، ومسجدًا جامعًا لكلّ سكّان المدينة في آن معًا. أمّا القصر فيمتدّ حول إيوان مجهول الشكل، وغرفتيْن مقبّبتين، واحدة فوق الأُخرى، وقد يكون كلّ هذا مشتقًا من الأعراف الساسانية التي اعتمدتها البنايات الأموية في سوريا والعراق. كما كانت هناك قبة مرتفعة - "القبة الخضراء" - تتوسط المدينة، ويعلوها تمثال فارس يحمل رمحًا [71].

تثير بغداد الانتباه لسببين؛ أوّلهما: أنه من النادر في تاريخ المدن تصميم مدينة وتخطيطها بالاعتماد على دلالات فلكية تشير إلى أنّها مركز إمبراطورية كونية، مع العلم أن المدينة لم تبقَ على حالتها المثلى إلاّ بضع سنوات، وقد اضطرتها الظروف الاقتصادية إلى التوسع خارج الأسوار. كما أنّ الخلفاء وكبار الأمراء تركوا قصورهم وسط بغداد واختاروا الراحة والأمن المتوافرين في القصور خارج المدينة. ولم يبقَ من هذه القصور إلاّ أسماؤها. أما السبب الثاني الذي يجعل بغداد نموذجًا لافتًا للنظر فهو أنّ العديد من سماتها الإنشائية مشتقة من الأعراف الهندسية للقصور، ونشاهد ذلك في البوابات، وقاعة العرش المقببة، وكذلك في التصميم العام ببواباته الأربع على غرار المجالس الملكية. وهكذا، فإنّ المدينة العباسية كانت قصرًا ملكيًا ممتدًا وكبيرًا، أكثر منها مركزًا صناعيًا وإداريًا وتجاريًا (كما أصبحت لاحقًا).

يصعب الجزم بأنّ طرائقَ بناء أو أشكالاً معمارية جديدة أُدخلت إلى مدينة المنصور؛ لأنه لم يبقَ شيء منها. ولا يتوافر لنا إلا معلمان آخران من العهد العباسي المبكّر كي نقوم بالمقارنة؛ أحدهما هو مجموعة المدن في الجزيرة الفراتية، المعروفة اليوم باسم الرَقّة، وهي مردومة في معظمها. وقد أضاف هارون الرشيد عام 178هـ/ 795م عددًا من البنايات اللاحقة إلى هذه المدينة العباسية التي أُسِّست عام 103هـ/ 722م على المنوال البغدادي فيما يبدو (وقد تكون تلك المدينة على شكل حدوة الحصان التي يمكن مشاهدتها حتى اليوم). ويقتصر ما تبقّى من المدينة باديًا للعيان على مسجد رُمّم بإفراط. وربّما تُطابق مواقع الأسوار والبوابات المخطط العباسي الأصلي. إضافة إلى ذلكَ، أظهرت الحفريات الأثرية السورية والألمانية - وجلّها لم تُنشر نتائجها بعدُ - داخل المدينة، وحولها، فيلاّت خاصة كبيرة. وهذه الفيلاّت مثيرة للاهتمام لجهة زخارفها الداخلية (مثل اللوحات الجصية المعقدة، والأرضيات المبلّطة بالزجاج التي قد توحي بالمسبح)، وبوصفها الدليل المادي الوحيد الذي يُثبت نموًا وثّقته المصادر الأدبية. وقد ذكرت هذه المصادر قصورًا خاصة داخل المدن وخارجها.

يُعدّ قصر الأخيضر [72، 73] معاصرًا تقريبًا لمدينة بغداد، ويقع في الصحراء على بعد زهاء 180 كيلومترًا إلى الجنوب. ربط كرسويل بناءه بأحداث مرتبطة بأسرة الخليفة،

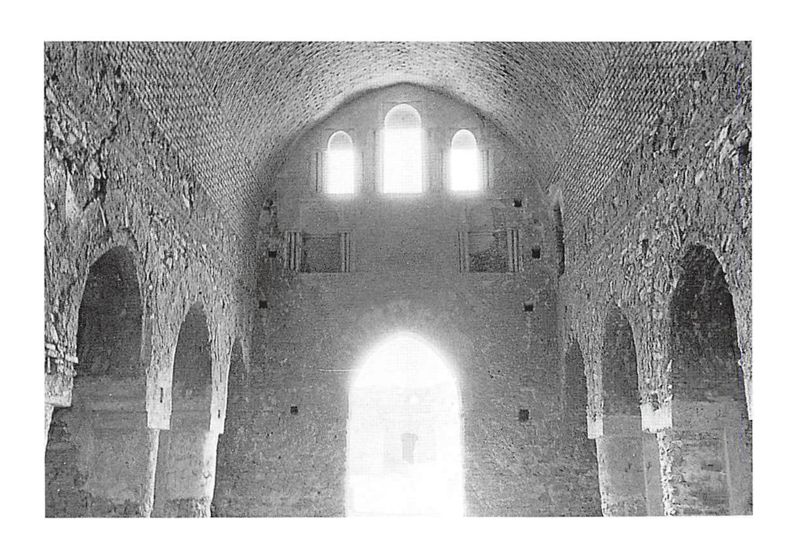
وأُرجع تاريخ إنشائه إلى سنة 161هـ/ 778م، وهو تاريخ مقبول. ويُصنّف موقع القصر وأسواره المحصّنة ضمن سمات القصور الأموية في سوريا. لكن قياساته (175 X 169 مترًا للمحيط الخارجي) والعديد من خصائصه الإنشائية تختلف كثيرًا عن البنايات الأموية، بل إننا نشاهد استمرار طرائق البناء الساسانية، ولا سيّما تقنية البناء (كسارة الحجارة في الملاط المغطّاة بالجص، والآجر للقباب)، والسواري العريضة التي تنطلق منها الفجوات المُقوّسة على جانب الممرات الطويلة المقببة، والقوس المدبب للقباب، واستخدام القوس المصمت لزخرفة المساحات الجدارية الفسيحة. أمّا في المخطط، فإنّ مجمّع المدخل على عدة طوابق الذي يسبق غرفة مقببة يتبعها ممر مقبب طويل، إضافة إلى المجموعة المركزية الرسمية للصحن-(الإيوان والقبة)، كلّ ذلك يتطابق - وإن كان ضمن قياس أصغر - مع الروايات النصية التي تصف بغداد. وهكذا يؤكّد لنا الأخيضر أنّ بغداد اعتمدت في مخططها على عمارة القصور، وكذا في تقنياتها على طرائق البناء



[72] قصر الأخيضر، على الأغلب 778م، مخطط

[73] (في الأسفل) قصر الأخيضر، على الأغلب 778م، منظر عام

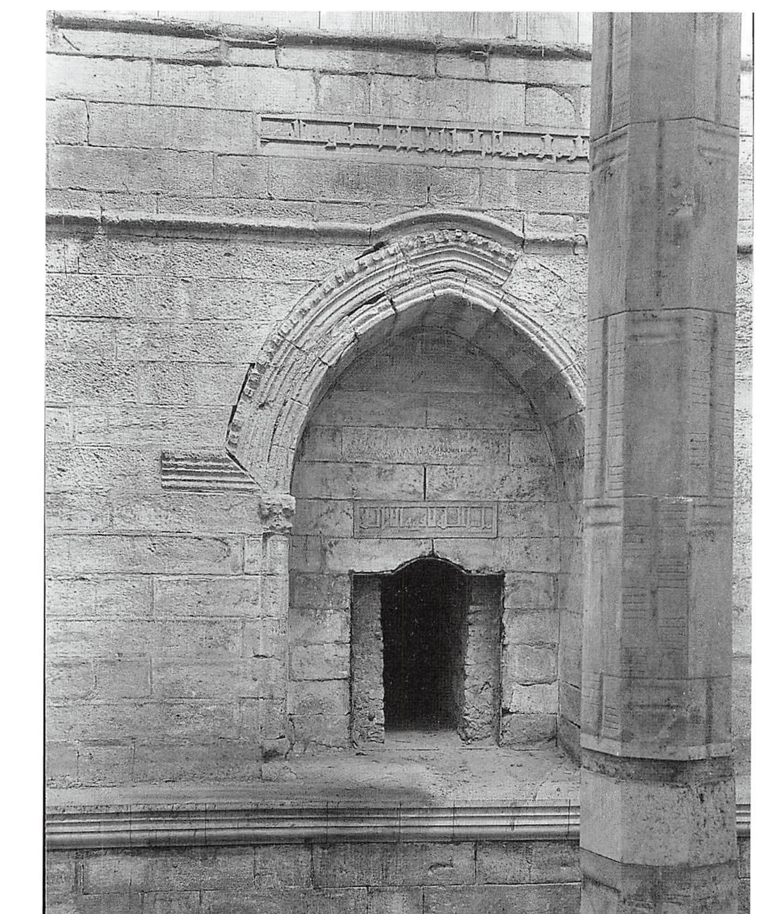
[74] (في اليمين) قصر الأخيضر، على الأغلب 778م، قاعة مقببة عند المدخل







[75] سامراء، أُنشأت عام 836م، منظر جوي

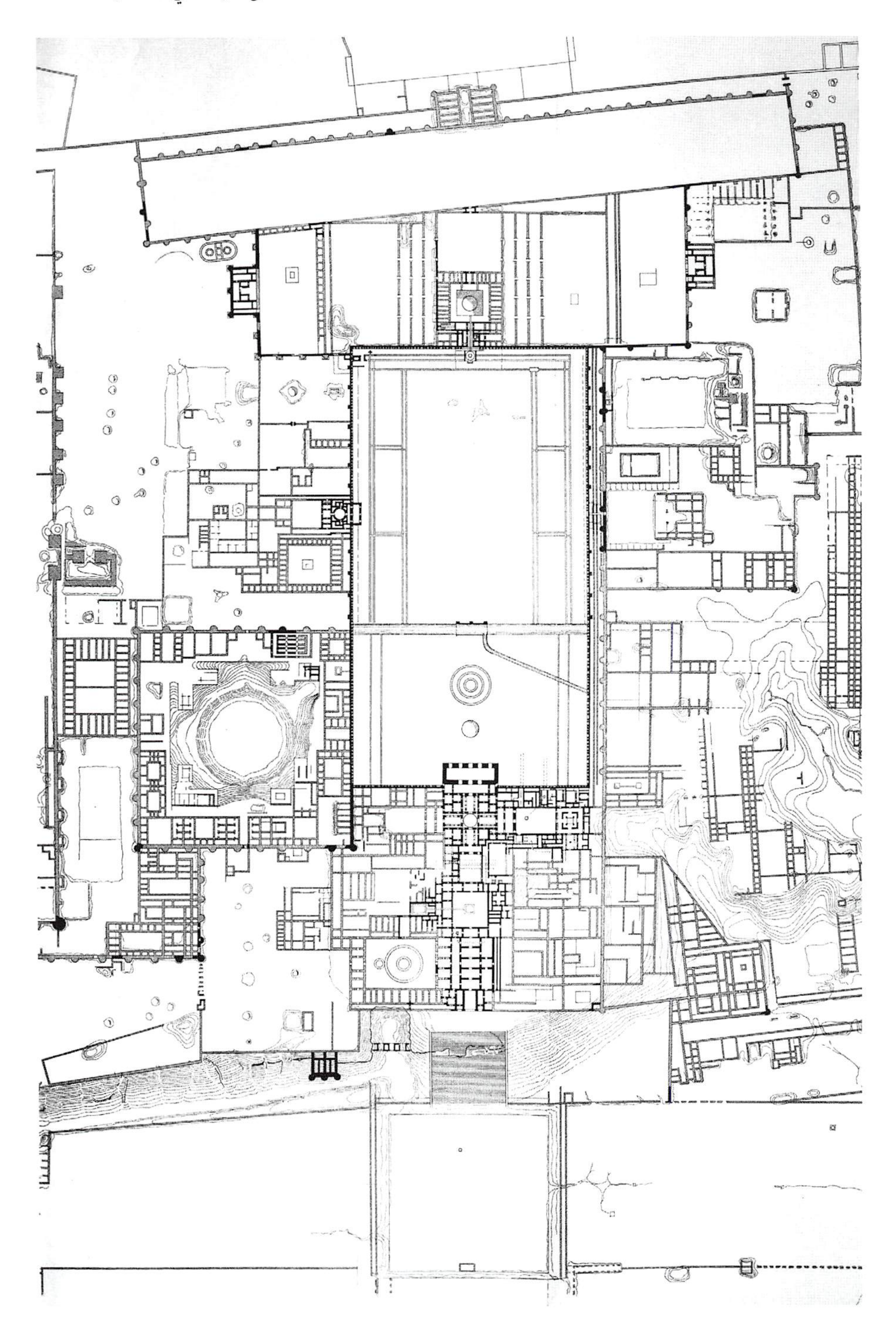


[76] الفسطاط، مقياس النيل، 861م

الساسانية. الإضافة إلى ذلك، وعلى الرغم من أنّ أسباب اختيار هذا الموقع لبناء القصر ما زالت غامضة، فإنّ الأخيضر يؤكد استمرار العادة الأرستقراطية العربية المتمثلة في إنشاء البنايات خارج المدن الرئيسية.

تظهر تغييرات مهمة في العمارة العباسية في أثناء القرن الثالث هـ/ التاسع م؛ ففي البداية أسس الخليفة المعتصم سنة 221هـ/ 836م عاصمة جديدة، ويعود السبب في ذلك إلى الصدامات التي نشأت بين الحراس الأتراك، وسكان بغداد العرب من ناحية، وإلى الحاجة إلى التعبير مجددًا عن مجد الخلافة من ناحية ثانية. وقد وقع الاختيار على موقع سامرّاء، على بعد ستين ميلاً باتجاه منبع الفرات انطلاقًا من بغداد. أضاف كل الخلفاء حتى سنة 269هـ/ 883م - عندما فقدت مدينة المعتصم مكانتها العاصمية - بنايات جديدة لسامرّاء، ممّا صيّرها مدينة ضخمة تمتدّ على أكثر من خمسين كيلومترًا [75]. ثم فقدت أهميتها وهُجرت، لتصبح قرية صغيرة تكتسي أهمية دينية فحسب. وما تزال المدينة العباسية على هيئة أطلال، أو هي مدفونة تحت الأرض. أما الحفريات الأثرية الحديثة، والاستبانات الفوتومترية فلم تُنشَر نتائجها إلاّ جزئيًا، ولم تُقدّم إلاّ بعض التأويلات الأولية. وتشير النصوص إلى بنايات عباسية مهمة في أغلب المدن التي حكمتها هذه السلالة باستثناء غرب سوريا (قُدّام سهل الفرات) وفلسطين، لكنّ الحفريات الحديثة قد تُثبت عكس ذلك.

تتوافر معلومات مشتتة حول الأحياء التي أُضيفت إلى الفسطاط في مصر من قِبل الأمراء العباسيين بداية القرن السابع ميلادي، ثم من قِبل أحمد بن طولون الذي أمر بإنشاء "ميدان" فسيح ببوابات جميلة قرب قصره. أمّا الهندسة المدنية فهي حاضرة كذلك من خلال سلسلة المنشآت العمومية المهمة المتعلقة بتخزين المياه واستخدامها. ومنها قنوات سامراء، وخزّانات الرملة في فلسطين، وفسقيات تونس، ثم تلك المنشأة الرائعة في



[77] سامراء، الجوسق الخاقاني، 836م، مخطط

الفسطاط (246هـ / 861م) لقياس مستوى مياه النيل [76] بعناصرها الحجرية البديعة، وعقودها المخفّفة.

وأخيرًا هناك القصور، وتُعد أكثرها أهمية قصور سامراء، رغم أنها ما تزال مطمورة ولم تخرج إلى النور كاملة. ويسمح لنا فحص المعلومات المتوافرة باستخلاص بعض النتائج حول الجوسق الخاقاني [77] وقصر بلكاوارا والإسطبلات. يشكّل حجم هذه المنشآت أهم ميزاتها؛ فهي جميعًا مُجمّعات ضخمة محاطة بالجدران، وتتألف من سلاسل لا نهاية لها من الشقق، والباحات، والغرف، والأبهاء، والممرات التي نجهل وظائفها. فمن مدينة على شكل قصر - مثلما هي حال بغداد - ها قد انتقلنا إلى قصر بحجم مدينة. ثمّ إنّ كل قصر من القصور له أجزاء محددة بوضوح، وتوجد دومًا بوابة عظيمة، ففي الجوسق الخاقاني يقود المدرج المدهش من حوض مائي اصطناعي، إلى بوابة ثلاثية من الآجر. والأرجح أن هذه البوّابة هي باب الأمة [78] الذي يُشير إليه العديد من النصوص، كما نجد البوابات والممرات داخل القصور. وهكذا تُبرز سلسلة متتابعة من الممرات المدهشة في قصر بلكاوارا مناطق العبور من صحن إلى آخر. أما في محور المدخل الرئيسي، فتقود سلسلة من الباحات إلى بهو الاستقبال الرئيسي على شكل مُتعامد. تُفضي غرفة مركزية مقببة إلى أربعة أواوين، تفتح بدورها على أربع باحات. وكانت المساجد والحمامات - والأجنحة الخاصة بها ربّما - تملأ المناطق الفاصلة بين الأواوين. وتشير المصادر النصية

[78] سامراء، الجوسق الخاقاني، باب الأمة، عام 836م.

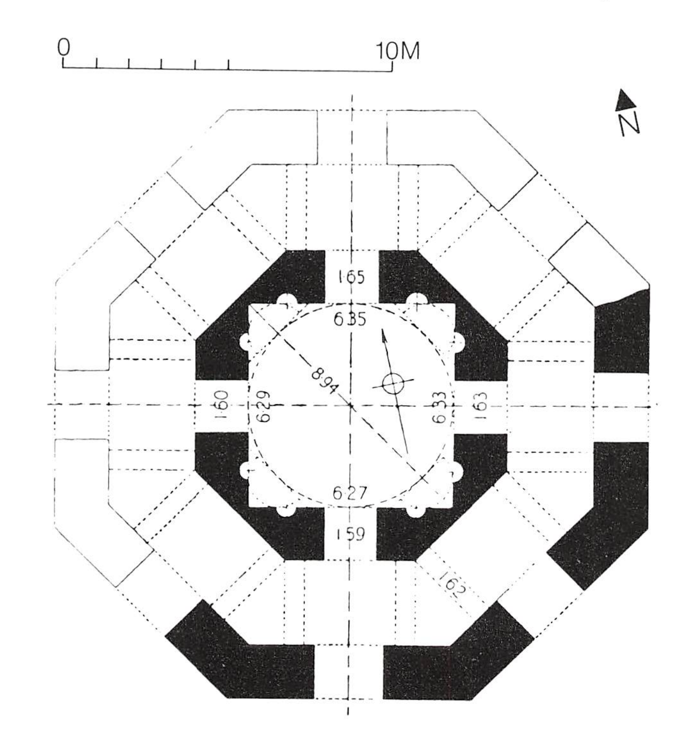


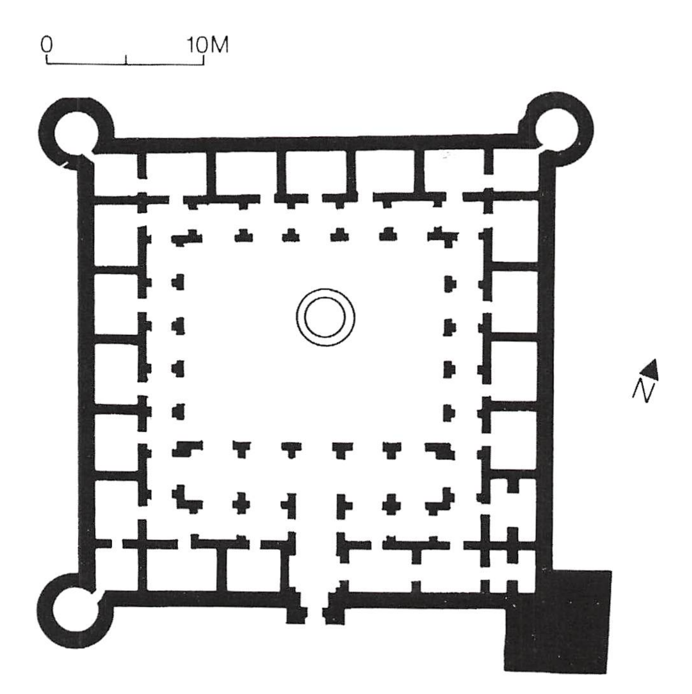
والبيانات الأثرية إلى أنّ ترتيب القاعات الرسمية على شكل مُتعامد مُستوحى من عمارة شرق إيران. والسمة الوحيدة الأخرى المميزة لهذه القصور هي تلك الحدائق الفسيحة التي تتوسطها، أو تحيط بها. وهي مصممة بعناية وتتخللها الينابيع، والقنوات، وميادين اللعب، وحلبات السباق كذلك. ولقد استنتجنا ذلك من خلال الصور الجوية للمنطقة المتاخمة للجوسق الخاقاني، التي تُظهر فضاءً مدهشًا على شكل أربع ورقات برسيم. لقد تبنّى العباسيون أعراف الشرق الأدنى والأعراف الهلينستية القديمة المتعلقة "بالنعيم الملكي وتغنّى بها شعراؤهم.

لا يمكن الإسهاب بخصوص التقنية الهيكلية البنيوية، فقد كانت لبنات الآجر والطين الطبيعي في العراق تشكّل مواد البناء المتداولة، كما كان العقد والقبة - حسبما تتوافر لنا دراسته - طرائق التسقيف السائدة. تكمن الأهمية الحقيقية لهذه البنايات في تصميمها لتكون قصورًا ملكية، وهو أمر مستحدث تمامًا في الثقافة الإسلامية رغم شيوعه في الحضارات السابقة له. هكذا نشأ عالم مخفيّ ومنعزل ومكتفٍ بنفسه كليّة. إنّ كون هذه القصور لا تُظهر روعتها للملأ شحذ خيال القصاصين والشعراء الذين انطلقوا في ذلك العصر في تطوير محور الروائع المخفية، والكنوز السرية التي يعرفها قراء "ألف ليلة وليلة". ثم انتشر هذا التصميم انطلاقًا من سامراء - دون الالتزام بالقياسات نفسها - إلى الولايات الأخرى، كما تبيّن ذلك روايات تصف القصر الذي أمر ببنائه خمرويه بن أحمد بن طولون في مصر.

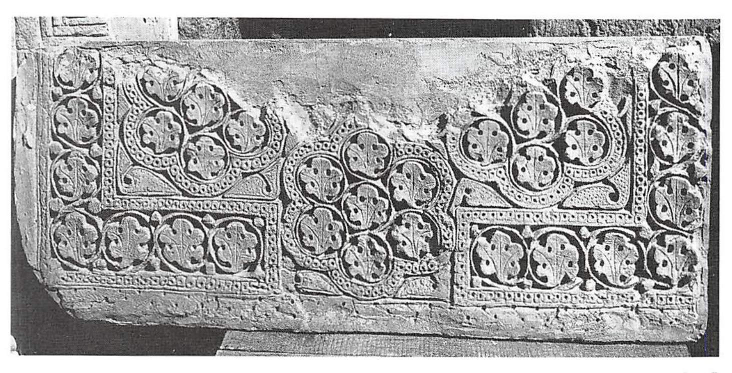
هناك مجموعة أخيرة من البنايات العباسية ليست بالقصور، ولا بالبنايات المدنية بالتأكيد، وليس من السهل تحديد خلفياتها ولا دلالاتها، بل هي تدلّ على أننا ما زلنا نجهل كثيراً من الأشياء حول هذه الحقبة. ونعني على سبيل المثال: قبة الصُليْبية في سامراء [79] حيث يُحتمل أنها كانت ضريحًا شُيّد لأحد الخلفاء بأمر من والدته اليونانية، أو لعلها أقدم ضريح لإمام شيعي. أمّا الرباط فهو صنف مغاير تمامًا من البنايات، فهو منشأة عسكرية تطوّرت في العصور الإسلامية المبكّرة على حدود آسيا الوسطى، والأناضول، وشمال إفريقيا. كان يقيم في الرباط رجال مدرّبون جيّدًا لخوض المعارك ضد الكفّار، لكن للأسف، لا يمكن الجزم بأنّ النماذج التونسية في المنستير [80] وسوسة كانت خاصة بالشمال الإفريقي أم لا، فهذه الأخيرة بنايات محصّنة مربّعة، وصغيرة، تتوسطها باحة، وتحيط بها غرف، وقاعات صلاة على طابقيْن.

[5] قبة الصليبية في سامراء





[80] المنستير، الرباط، 796، مخطط



[81] سامراء الشكل (آ)، القرن التاسع الميلادي، برلين، متحف إستاتليخ



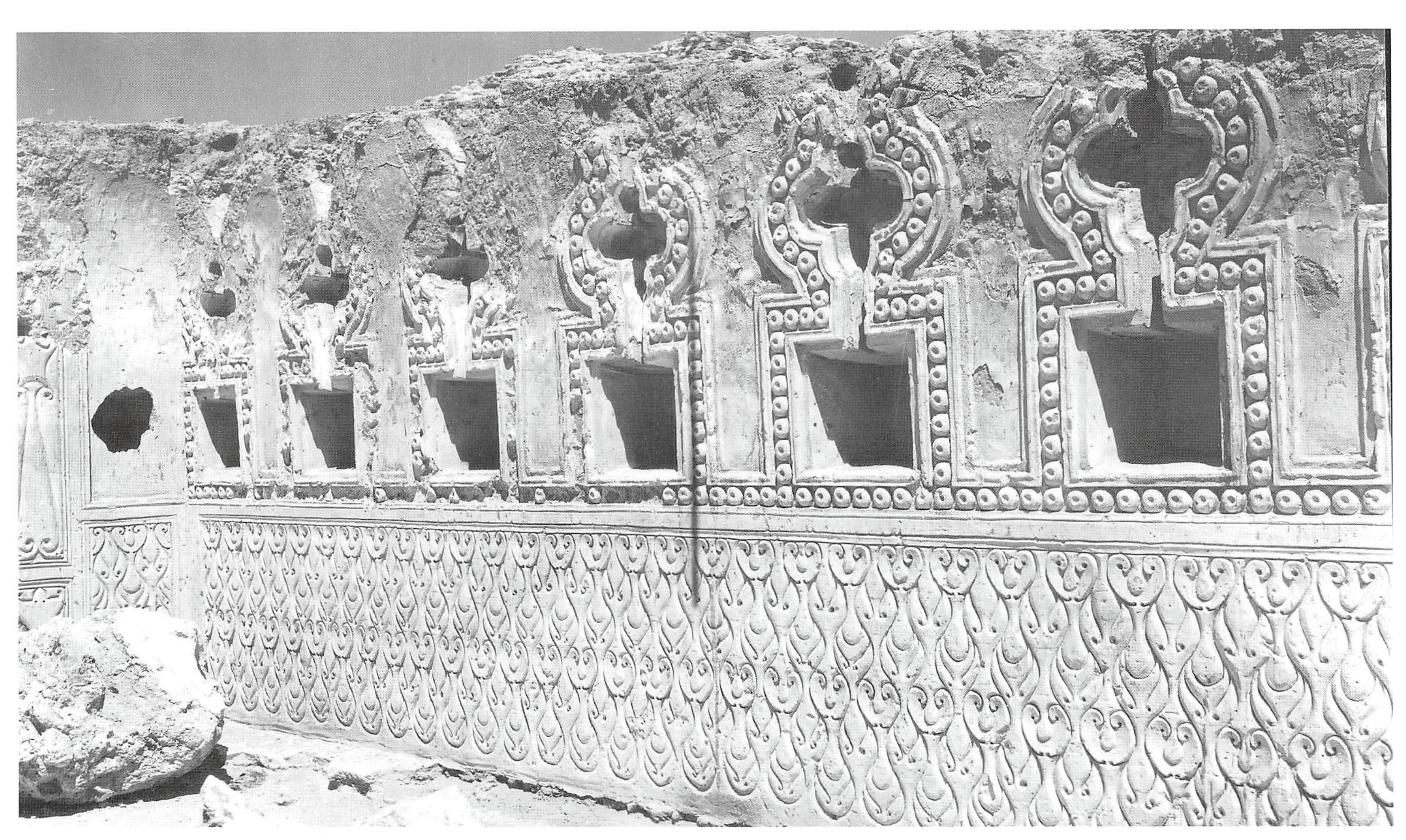
[82] سامراء الشكل (ب)، القرن التاسع الميلادي، برلين، متحف إستاتليخ

الزخرفة المعمارية

كانت المساجد العباسية الفسيحة مزخرفة باعتدال دون أيّما إفراط، ففي سامراء لا نكاد نرى أيّ زخرفة في البنايات، وفي جامع ابن طولون لا يُستخدَم الجص إلاّ لإبراز الخطوط المعمارية الرئيسية. أمّا جامع القيروان، والمسجد الأقصى في القدس - إذا افترضنا أنّ زخرفته تعود إلى العصر العباسي - فإنّ تصاميم الرسم، والنقش المحفور على السقوف الخشبية تعتمد على عناصر البناء نفسه. كما تظهر الزخرفة الحجرية لقبّة القيروان [35] التزامه بالأشكال المعمارية، أو اعتماده على مواد البناء. ولا تشذ التصاميم النباتية لمشكاوات ونوافذ الطبل عن الروح الصارمة المنبثقة من الكتل الصخرية للبناية. ويمكن القول بعبارات أخرى إنّ الجزء الأوفر من الزخرفة المعمارية للعصر العباسي -ولا سيّما في المساجد- ما زال ينتمي إلى روح العصور القديمة رغم تغيّر الموضوعات والمحاور. ولكن يوجد استثناءان لهذه القاعدة باقيان حتى اليوم؛ الأول: حائط القِبْلة في القيروان، الذي غيّرت فيه المربعات الخزفية واللوحات المرمرية (وستناولها بإسهاب لاحقًا) التأثيرَ التقليدي لمنطقة المحراب؛ والثاني: البنايات المدنية لسامراء، حيث وتشمل حالة سامراء التحف الفنية التي سندرسها لاحقًا. وسوف نركّز في هذا المقام على زخرفة قصور ومساكن من عاصمة القرن الثالث هـ / التاسع ميلادي في العراق، التي تتميّز باختلافها المدهش عن البنايات الدينية. فجدران كل البيوت، وكل الغرف في القصور تقريبًا مغطّاة بالجص المزخرف الملوّن (إضافة إلى اللوحات المرمرية أحيانًا) الذي يشير إلى ديمومة الممارسات الإيرانية والأموية.

نشر هرتزفلد Herzfeld جلّ الدراسات المتعلقة بالاكتشافات الأثرية في سامراء، ويعود إليه الفضل في اكتشافها ودراستها بالتفصيل. ثم اقترح كرسويل Creswell بعض التنقيحات المتعلقة بالترتيب الزمني. وقد اتّفق كلاهما - مع بعض الاستثناءات القليلة - على أنه يمكن تقسيم الأعمال الجصية في سامراء إلى ثلاثة أساليب رئيسية، ولا يمكن تحديد الترتيب الزمني لظهورها لأنّ الأدلة الأثرية -على الرغم من محدوديتها- تشير بوضوح إلى وجود كلّ منها إبّان الحقبة التي بلغت فيها سامراء أوج ازدهارها، إبّان القرن الثالث هـ / التاسع م. وعلى الرغم من، فالأساليب الثلاثة لم تكن دائمًا متزامنة، إضافة إلى أنّ ثلاثتها مختلطة غالبًا على الجدران، وضمن معالجة الموتيفات. ويجب ألاّ تحجب عنّا أية محاولة لفرزها أنّ عدة مسائل تتعلق بأصولها وعلاقة بعضها ببعض لم تجد الحلّ بعد، رغم توافر بعض الدراسات الأولية في هذا الصدد.

عادة ما تكون عناصر الأسلوب "أ" [81] داخل أطر يسهل التعرّف إليها. وتتّخذ في الأغلب شكل أشرطة طويلة (أحيانًا على هيئة خطّين متعامدين)، أو مستطيلات بسيطة أو متعددة الأضلاع في بعض الأحيان. وتُكوّن ورقة الدالية السمة المميزة لهذا الأسلوب، وتُحدّد دائمًا أجزاؤها بكلّ وضوح، بينما تظهر أربع عيون غارقة في التصميم، وفي الغالب شرايين محفورة. وهناك تناقض واضح وفعلي بين الموضوع الزخرفي نفسه، والفراغ المحفور عميقًا في الخلفية. ويمكن تفسير ذلك من خلال التقنية المخصوصة في تنفيذ العمل بعيدًا عن موقع عرضه، وفوق حصير مجهّز خصّيصًا للغرض. وتقترن مفردات هذا الأسلوب وطريقة المعالجة الزخرفية بورقات الدالية المستخدمة قبل ذلك من قِبل الأمويين، التي تواصلت في المنطقة الشرقية لحوض المتوسط خلال العصور القديمة المتأخرة زمنيًا. غير أنّ التركيبات القليلة نفسها كانت تتكرر باحتشام ودون انقطاع في القرن الثالث هـ / التاسع م، حيث لا يمكن مقارنة سامراء بواجهة المشتى. أمّا الأسلوب "ب" [82] فعادة ما كان منقوشًا يدويًا، دون قوالب جاهزة، وهو يقدّم لنا مزيدًا من التنوّع في الموضوعات والموتيفات والأشكال. وتنمو الموتيفات ضمن أطر أكثر تنوّعًا، انطلاقًا من العناصر التي تغطّي كامل المساحة، وصولاً إلى مختلف الأشكال متعددة الفصوص والضلوع. بل إنّ التناقض بين الموضوع الزخرفي والخلفية ليس ظاهرًا مثلما هي الحال في الأسلوب الأول. يعود ذلك إلى أنّ التصميم يطغى على كامل المساحة تقريبًا، ثم يبرز عبر الخطوط المحفورة



[83] سامراء الشكل (ج)، القرن التاسع الميلادي، برلين، متحف ستاتلخ

العميقة التي تُحيط بكل موتيف على حدة. وعلى الرغم من وضوح الأصل النباتي لأغلب الموضوعات، إلاّ أنّ مساحة الورقة، أو الزهرة مغطّاة بالكامل تقريبًا بالحزّ والتنقيط. كما أنّ شكلها الخارجي مبسّط جدًا، إلى درجة أنها أصبحت تشبه الأشكال التجريدية، ولا تُدرك دلالتها إلاّ من خلال علاقتها بعناصر الزخرفة الأخرى، وبالموتيف العام المُصمّم مسبقًا. على الرغم من أنّ هذا الأسلوب قد لا يكون فائق الجمال، إلاّ أنه جذّاب بشدة، لأنّ أفضل نماذجه تقدّم عناصر مرتّبة بتناظر يوحي بحيوية، وبحركة داخلية تتعارضان باستمرار مع صرامة الأطر هندسية الشكل. لقد اقترح بعضهم أصولاً هندية لهذا الأسلوب، غير أنّ السياق التاريخي والأعمال الفنية الأخرى المعروفة تفنّد هذا المقترح. بل يمكن فهم هذا الأسلوب بصورة أفضل إذا ما اعتبرناه تنوعًا آخر للزخرفة التي تعود إلى العصور القديمة. وقد يكون هذا التغيير ردّة فعل معارضة للزخرفة الأموية المفرطة في القصور. فقد كانت الميزات المركزية التي عرضناها أعلاه موجودة قبل ذلك في الزخارف الجصّية للقصور الأموية الكبيرة، ولم نتعرّف حتى الساعة إلى أيّ تأثيرات جديدة خارجية.

بينما يرتبط الأسلوبان الأوّلان لسامراء بتوجّهات العالم الإسلامي في القرن الأول، يحمل الأسلوب "ج" [83] معاني جديدة لها دلالة وتأثيرات بعيدة المدى؛ نتجت الميزة الأولى لهذا الأسلوب عن تقنية تنفيذه: إذ يَستخدم التصميمُ القالبَ، ويتألف من التكرار الإيقاعي بلا نهاية لخطوط منحنية، أطرافها لولبية، تُضاف إليها أحيانًا تسنينات، وشقوق، وحوافّ لؤلؤية، وعناصر أخرى واضحة المعالم. إضافة إلى ذلك، فإنّ الخطوط في كل التصميم مائلة الحواف - أي إنها تلتقي المساحة المسطحة وفق خطّ منحنٍ - ممّا يعطي المساحة الجدارية صفة تشكيلية قوية. ثمّ إنّ هذا الأسلوب غير مُعرَّف من خلال عناصر خصوصية في التصميم، بل من خلال علاقة معيّنة بين الخطوط والتسنينات والمسطّحات.

ويمكن القول بعبارة أخرى إنّ العنصر المُوحّد لم يعُد في العناصر نفسها، بل أصبح في علاقة بعضها ببعض. وزيادة على ما سبق، نلاحظ عدم استخدام الموضوعات الهندسية، والنباتية، والحيوانية التقليدية، كما نلاحظ اختفاء الخلفية حتّى أصبحت كامل المساحة الجدارية زخرفًا بالفعل.

والسمة الأخيرة (على الأقل فيما يتعلق بالجص) هي التناظر وفق محور عمودي. لكن هذا المحور لا يتّضح من التصميم (باستثناء الأمكنة التي نعرف فيها القياس الدقيق لمساحة الجدار، أو تلك التي أدخل إليها الفنان وحدة هندسية) ويمكن أن يتغيّر من مكان إلى آخر. هكذا يتبيّن لنا أنّ أهم سمات الأسلوب "ج" في سامراء هي التكرار، والتصاميم مائلة الحواف، والموضوعات التجريدية، والتغطية الكاملة للمساحة والتناظر. وتتخطّى دلالات هذا الأسلوب بعينه الزخرفة المعمارية العباسية. إنّه يشكّل لأول مرة - وفي بعض الأوجه - أكثر الأمثلة نقاء وصرامة لما يُعبّر عنه بـ "لذة التأمّل الزخرفي والممارسة الجمالية"، الذي أُطلق عليه "الأرابيسك"! لقد كان تأثير هذا الأسلوب آنيًا، وظهر في جصوص جامع ابن طولون، وفي العديد من التحف الصغيرة، ثم تواصل استخدامه على امتداد عدة قرون [99].

أمّا مسألة أصول الأسلوب "ج" وتاريخ ظهوره بدقة، فهما أكثر تعقيدًا؛ ففيما يتعلق بأصوله يكشف التحليل الدقيق لخلفية تلاعبات الخطوط والسطوح إمكانية قراءة موتيفات نباتية، ولا سيما البرسيم، وسعف النخيل، وحتّى القرون التي ترمز للوفرة والخيرات، أو الزهريات، كما تُظهر لنا مجموعة من تيجان الأعمدة عُثر عليها في منطقة الفرات الأوسط، قرب الرقّة أو فيها تطوّر الزخرفة النباتية التي آلت إلى أسلوب سامرّاء تقريبًا. ويُحتمل أن يكون الأسلوب الثالث، والثاني كذلك، تنويعًا ممنهجًا لمبادئ زخرفية سابقة

أُضفيَ عليها تأثير لافت للنظر باستخدام تقنية أصيلة، وباللجوء إلى القوالب المعدنية والخشبية. لكن علينا أن ننتبه إلى أنّ تاريخ تيجان شرق سوريا المذكورة آنفًا غير محدّد بدقة، ويجوز أن تكون أحدث من سامرّاء؛ ممّا يعني أنها مدينة لها. ويوجد تفسير آخر كان كوهنيل Kühnel أوّل من اقترحه، ثم دعمته بقوة الاكتشافات الأثرية اللاحقة: وهو أنّه تبدو على التحف الخشبية والمعدنية أصيلة آسيا الوسطى والقارية التي أُنجزت في مناطق البدو الرحّل، تقنية شديدة الشبه بأسلوب سامرّاء، وتغييرات للتصاميم النباتية مماثلة. وتبقى الصعوبة في قبول الفرضية القائلة إنّ الجنود التركمان القادمين من آسيا الوسطى خلقوا أسلوبًا زخرفيًا يعتمد على ذاكرة موطنهم الأصلي، أو على تحف جلبوها معهم. ولعلّه يجدر بنا تفسير الأسلوب "ج" بوصفه لحظة في العملية التطويرية تجلّت في تبسيط أشكال قديمة الأصل إلى درجة التجريد التام. وقد يكمن سبب هذا التوجه في اجتناب رسم الكائنات الحية – عن قصد أو كبت – في البنايات التي يرتادها العامة، وقد تُفسِّر جودة التجريد في هذا الأسلوب تأثيره في بقية العالم الإسلامي.

في الختام، يجب أن نقول بعض الشيء حول شظايا الرسوم الجدارية العريضة التي اكتُشفت في المساكن والحمّامات الخاصة في سامراء، ولا سيما تلك التي ظهرت إلى النور في البهو المركزي المقبّب، والأجنحة الخاصة لقصر الجوسق. ففي سامراء حجب ما يمكن أن نسمّيه الأسلوب التصويري الفارسي القديم تلك النزعة الكلاسيكية التي كانت سائدة في التمثيلات التشخيصية الأموية. وما زلنا نشاهد الحركة الكاملة للحيوانات النشطة المرسومة بالطريقة الهلّنستية. بل إنّ أحد أفخم الرسوم الجدارية في القصر يتكوّن من تفريعات مصممة بمهارة لها أغصان تشبه موتيف قرن الوفرة والخيرات، وبداخلها رسوم تشكيلية بشرية، وحيوانية. وتمثّل هذه الجدارية موضوعًا كان منتشرًا في الفن الكلاسيكي المتأخر. إلاّ أنّ معظم الرسوم تورد أشكالاً بشرية وحيوانية تكاد تكون جامدة، وثقيلة التركيبة، وخالية من التعبير. وهي تشبه في ذلك الأواني الفضية الساسانية وبعض المنسوجات المعاصرة. ونلاحظ أوجه الشبه نفسها في معالجة الموتيفات بأسلوب نمطي، وفي عدم الاهتمام بالمنظر الطبيعي، وبالإخراج. لقد ظهرت أعمال مماثلة في رسوم جدارية عرفتها آسيا الوسطى، وتركستان الصينية. إنّ خصائص الوجوه وتصفيفة الشعر المنتشرة في سامراء موجودة كذلك في تورفان Turfan. ثم نجد بعض السمات المشابهة في الرسوم الجدارية التي أظهرتها الحفريات في فرخشا Varakhsha وبنجيكنت Panjikent، وإن كانت تختلف في عدة جوانب أخرى. يُفترض بنا أن ننظر إلى هذه الرسوم بوصفها مزيجًا من النسخ الشرقية الموضوعات هلّنستية من ناحية، ومن الموتيفات، وطرائق التمثيل المشتقة مباشرة من الشرق القديم من ناحية أخرى. وهذا ما رآه هرتزفلد بدوره، وهو الذي يُعدّ أوّل من استَخرَج آثار سامراء وأكثر من كَتب حول المواد التي عُثر عليها هناك. ويُظهر هذه الازدواجية استخدام المنظر الأمامي للوجه البشري، وتمثيله من زاوية الثلاثة أرباع في آنٍ معًا، ومع ذلك تظهر بعض الاختلافات الصارخة بين التيارين. وهكذا نلاحظ – على سبيل المثال – ميلاً إلى تمثيل الأنثى الذي كان ظاهرًا منذ العصر الأموي، بينما هي لا تؤدّي إلاّ دورًا صغيرًا جدًا في الفنون الساسانية المبكرة والوسيطة. إن ندرة المواد التي عُثر عليها لا تسمح للأسف بالتعميم فيما يتعلق بالموضوعات المحبذة. لكن مُتع البلاط وملذّاته (الصيد، والرقص، وشرب النبيذ) حاضرة بكثرة في التمثيلات المعنية. وتوجد كذلك موضوعات أخرى كانت لها دلالات أكثر رمزية، أو كانت وظيفتها إنتاج مساحات غنية، بل إنّ المصادر المكتوبة تتحدث عن رسم يمثل ديرًا كنسيًا، كما يظهر على شظية قارورة رسم آخر لراهب مسيحي.



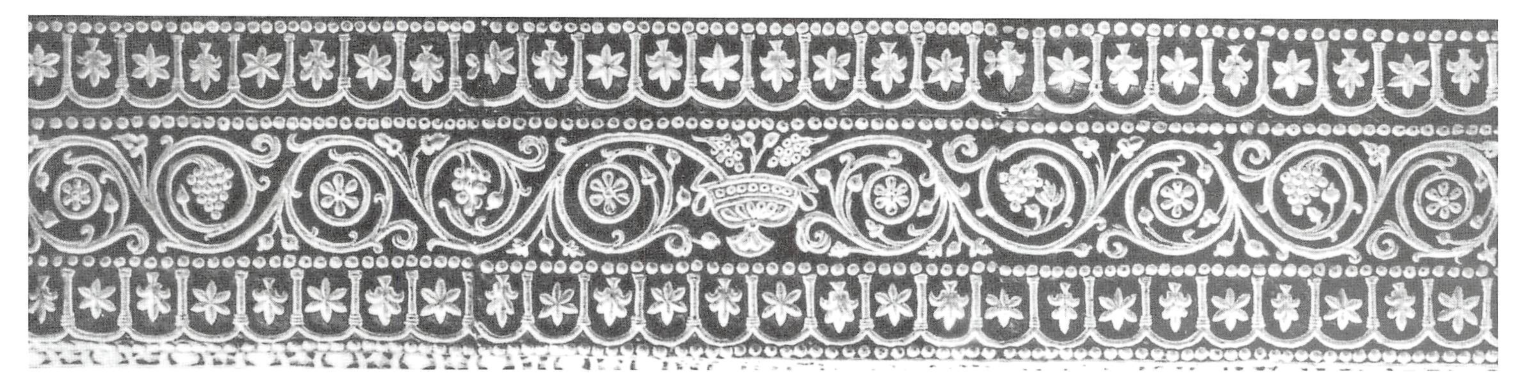
[84] نسخة للوحة صحية لصيادة، سامراء، القرن التاسع الميلادي

يُقدّم مشهد الصيّادة مثالاً نموذجيًا لهذا الفن، وقد عُثر على هذا الرسم في الجزء الخاص للقصر، وهو منسوخ وفق عملية إعادة التشكيل التي قام بها هرتزفلد [84]، وقورنِت الشخصية الرئيسية أكثر من مرة بالصيادة ديانا، غير أنّ وجهها يتميّز بسحنة شرقية خالصة؛ ويبدو ذلك في الأنف الطويل المعقّف، والخدّين المكتنزين، وكتلة الشعر الأسود إلى الوراء مع الخصلة المتدلية فوق الصدغ. وتظهر الصيادة نشطة متحركة كما هي حال الطريدة والكلب. غير أنّ الحركات تبدو متحجّرة ومبالغًا فيها، ويزداد هذا الإحساس إذا ما تمعنّا في النظرات الخالية من التعبير لكلّ من الصيادة والطريدة. ويُسهم الرقش الزخرفي على جلد الحيوان، والارتخاء المُقوْلب للباس الصيادة في إضفاء طبيعة غير واقعية على هذا العمل الفنّي المنجز بمهارة. وصمّمت كل رسوم الجوسق والدة الخليفة المعتز، قبيحة، ثمّ عمد الخليفة المهتدي – الأكثر صرامة – الذي حكم بعده إلى تغطيتها بالجير الأبيض. وهذا على كل حال ما يذكره لنا مصدرٌ كُتب لاحقًا.

يبدو أنّ رسوم سامراء أثّرت – مثلما فعلت الفنون الأخرى – في بقية مناطق الخلافة، بل إنّ الطولونيين في مصر أقدموا على خطوة إضافية: فقد رسَم خمرويه، الحاكم الثاني للسلالة، تماثيل خشبية لشخصه، ولحريمه، وللمغنيات، ثم وضعها في قصره. ويُعدّ هذا العرض الفنّي ممارسة غير اعتيادية، لكن تقديم المُتع، والملذات الملكية يتماشى مع الصورة العامة لتلك الموضوعات التي كانت تروق لعدّة أمراء حكموا في تلك الحقبة.

التحف الفنية

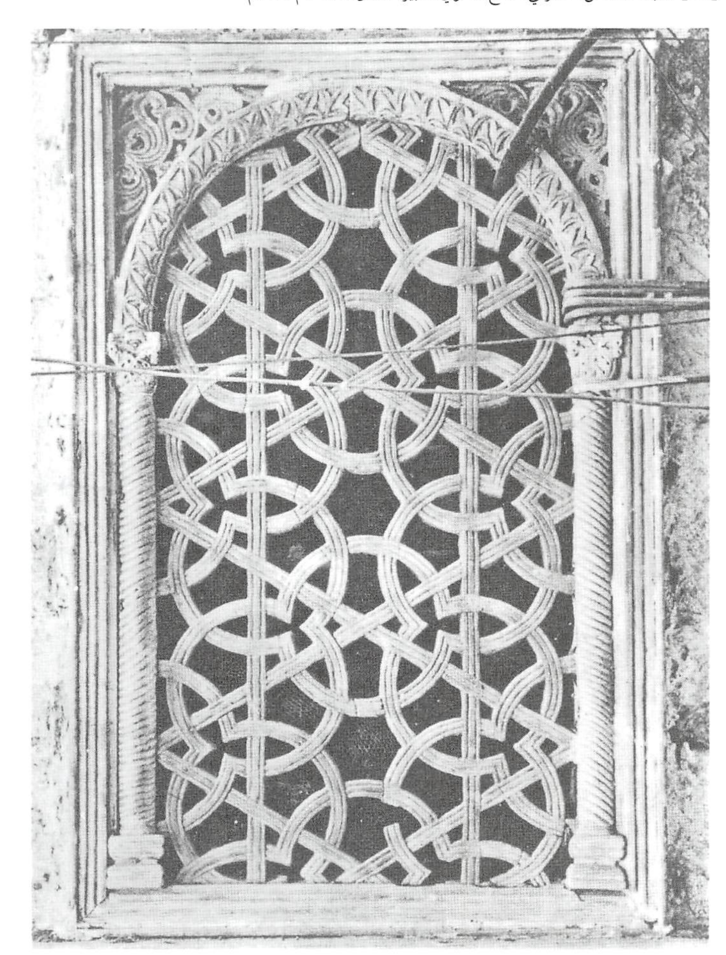
بقيت حتى الآن في تاريخ الفن الإسلامي، الفنون الزخرفية للعصر الأموي الأقل دراسة وبحثًا، أمّا إذا ما تعرّضت المناقشات لموضوع إنتاج التحف الفنية على امتداد المئة والخمس والعشرين سنة الأولى للحكم الإسلامي فإنّ ذلك يتمّ عادة بالتلميح إلى أنّ الثقافة المادية لم تتغير كثيرًا على امتداد قرن وربع بعد الفتح الإسلامي. أو يُصنّف الإنتاج في خانة "ما بعد الفن الساساني"، ممّا يؤكد ضمنيًا الفرضية المذكورة. بل هذه التسمية تضيف خصوصية أخرى مفادها أنّ "ما بعد" تدلّ على أنّ التحفة المعنية أُنتجت بعد قدوم الجيوش الإسلامية الغازية.



[85] عارضة ربط مكونة من صفيحة معدنية في قبة الصخرة، القدس، أكتمل بناؤها عام 691م

والحقيقة أنّ الدراسة التفصيلية للفنون الزخرفية في الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان هذه الحقبة التأسيسية أمر جوهري لفهم مُعظم الإنتاج الفني اللاحق في العالم الإسلامي، ثمّ إنّ التدقيق عن كثب - ولا سيما في الأعمال المعاصرة التي نعرف تاريخها أو يمكن أن نحدده و / أو تلك التي لا نشك في مصدرها - لا يضيء أصول هذا الفن فحسب، وإنّما الأزمنة والأمكنة التي بدأت فيها محاولاته الأولى كذلك. ويساعد هذا الصنف من الدراسات في مدّنا بالمعلومات المتعلقة بالاتجاهات التي قبِلها أرباب العمل المسلمون الجدد فوراً. كيف حصل تراكم، وانتقاء، وإعادة توزيع العناصر الرومانية اليونانية، والساسانية الحاضرة في مختلف المناطق التي حكمها المسلمون، مع تلك العناصر الأخرى التي أسهم بها العرب أنفسهم، والقادمة من ثقافة ما قبل الإسلام؟ سوف يصبح المزيج الجديد الناجم عن الأشكال والتقنيات القديمة خاصية ضمنية في الفن الإسلامي بصفة عامة. ومن شأن الدراسة المفصّلة لهذا الموضوع أن تُظهر أنّ جلّ البذور التي أنتجت المحاصيل المجنيّة على امتداد الألف سنة اللاحقة قد زُرعت بالفعل في هذه الفترة. ومهما كانت عمليات تطعيم ورعاية هذه النباتات في القرون اللاحقة فإنّ أصولها واضحة جلية، وإن كانت فترة التكوين والمخاض التي مرّت بها شديدة التعقيد، ومليئة بالتحديات. وسوف نرى أنّ دورة التبنّي والتكييف والتجديد تكررت كذلك في مناطق أخرى من العالم الإسلامي إبّان هذه الحقبة الإبداعية، وسوف يتبيّن أنّ هذا التكرار الدوري، أكثر من أي شيء آخر، هو الذي وضع الفن الإسلامي في مساره المميّز والفريد في الألفية اللاحقة.

[86] مشبك نافذة من الحجرفي الجامع الأموي الكبير، دمشق، أُنشأ عام 706م



يمكن التأكيد بكل اطمئنان أنّ الحكام الجدد وحواشيهم والرعية بلا شك قد تبنّوا غالبًا وفي معظم المناطق الجغرافية، وعلى كل الوسائط التعبيرية فنون الأزمنة التي سبقتهم. إلاّ أننا لن نهتم بتلك التحف الفنية في هذا المقام، بل سوف نلتفت إلى الأعمال الفنية التي تحتوي على عناصر ما قبل إسلامية كُيِّفت مجدّدًا، وتلك التي تؤسس أرضية إبداعية جديدة.

ولحسن الحظ، يمكن التعرّف بسهولة في هذه المرحلة من دراسة الفن الإسلامي إلى مجموعة من الوسائط المختلفة. ثم سنعتمد هذه الوسائط مراجعَ ونقاطَ ارتكازٍ نَجمع حولها دون تردد أعمالاً مماثلة لها. وقد كانت ثلاث أدوات نافعة جدًا في هذا الصدد: العدد الكبير من المنشآت المعمارية في هذه المنطقة، التي يمكن تأريخها، أو المؤرّخة أصلاً؛ والتحف الفنية نفسها التي نعرف تاريخها أو نقدر على تحديده؛ والحفريات الأثرية. لقد ساعدتنا كلّ هذه الأدوات على وضع مسرد للمفردات الزخرفية الأموية، وهي تعتمد على أربعة عناصر: الأشكال النباتية التجريدية، والنماذج هندسية الشكل، والخطوطية، والزخرفة الرمزية المجازية.

وكما ذكرنا آنفًا، تحتوي قبة الصخرة على رواق من العقود مثمّن الأضلاع يتألف من ثماني أساورَ وستة عشر عمودًا، مع شريط متواصل من جائز الربط يفصل التيجان عن الأعمدة، وأسطوانات السواري عن السبندل. وهذه الروابط الخشبية مغطّاة في مساحاتها السفلية بورقات معدنية (سبائك نحاس) ذات تصاميم نافرة مثبّتة بمسامير كبيرة [85]. نجد في كل سقوف هذا الرواق العقدي شريطًا يتوسّط شريطين أصغر عرضًا، عليهما نماذج زخرفية متكررة. إلاّ أنّ هذا المثال بعينه يحمل موتيفات سوف نراها تتكرر كثيرًا في عدة نسخ، وعدة وسائط على امتداد هذه الفترة. ولا نشاهدها في الأقاليم الإسلامية الوسطى فحسب، بل في الأقاليم الشرقية والغربية كذلك، إضافة إلى أصدائها في العصر الإسلامي الوسيط اللاحق، ويتوسط الطست المعدني المضلّع ذو القدم العالية شكلاً غصنيًا يمتدّ على جانبيه، ويتعاقب فيه بالتناوب موتيف زخرفي على هيئة وريدة بست



[87] بلاطة سقف من الخشب في المسجد الأقصى، القدس، 86 x 46 سم، متحف روكفلير للآثار، القدس

بهذه الطريقة الإبداعية، وبهذا الخيال الواسع. وسوف نشهد على امتداد الفترة التي يغطيها الفصل استدامة هذه الأشكال والتصاميم بصفة عامة في أرجاء العالم الإسلامي. كما سنشهد بوجه خاص رواج مشبّكات النوافذ هندسية الشكل في الأقاليم الإسلامية الوسطى، كما في باقي مناطق العالم الإسلامي.

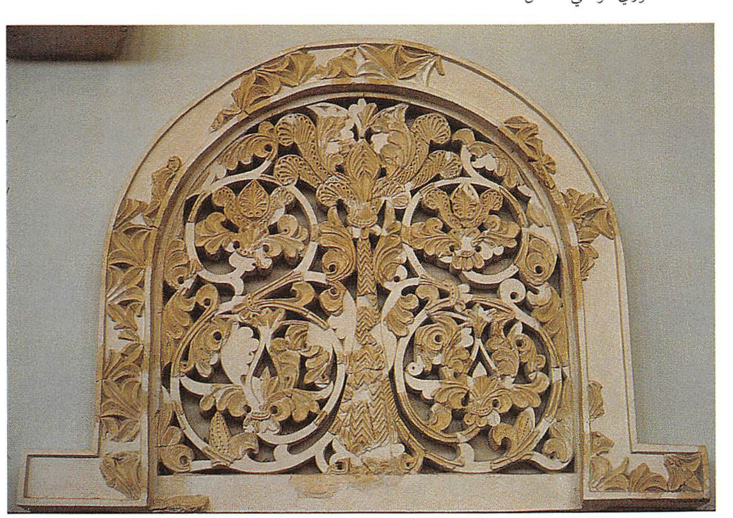
ومقابل التصاميم النباتية الأفقية، كانت التصاميم الموجّهة عموديًا شعبية جدًا في الأقاليم الإسلامية الوسطى خلال العصر الأموي. وهكذا فإنّ كلاً من السقف الخشبي للمسجد الأقصى [87] ومشبك النافذة المنقوش في الجص بقصر الحير الغربي [88] يحتوي على نخلة صغيرة يقع جذعها في المحور. ويتفرّع من النخلة بصورة متناظرة أزواج من الأغصان تلتفّ على نفسها، وتحوي في داخلها ورقة دالية، أو عنقود عنب مبسّطين. ونرى في كل واحد من المثالين عنصرًا نباتيًا خطيًا ومخفّفًا يحيط باللوحة. ويعود أصل هذا الموتيف الذي يُطلق عليه "شجرة الحياة" إلى الشمعدان الكلاسيكي على هيئة الشجرة. وقد كان جزءًا مما ورثه الفنّ الإسلامي المبكّر من العصر القديم المتأخر.

يُمثل المثالان المذكوران أعلاه نموذجين من الزخرفة بالجص والخشب المنقوش على امتداد هذه الفترة. وتتميز هذه الزخرفة بقيمتها التزيينية العالية، وتشي بميلها الواضح للتصاميم الزهرية التي عادة ما تُنفّذ ببراعة وترف. والغريب أنّ التصاميم تجمع أحيانًا بين فصائل نباتية مختلفة، كأن تجتمع ورقات الدالية بالرمّان، أو الفواكه مخروطية الشكل. ومع ذلك، فإنّ هذا التوجّه نحو الإسراف يُكبَح جماحه من خلال إحساس قوي بالإيقاع، وروح التناظر. وهو ما يفسّر كيف تبدو الأشكال الزهرية الغنية كأنها تتململ داخل أطر الأشكال الهندسية البسيطة، على غرار الدائرة، أو الإهليلج، أوالشكل الماسي، أو مجموعة اللوالب، أو حتى القوس القائم على الأعمدة. كما يوجد عدد لا بأس به من العظام المنقوشة التي تظهر عليها التوجهات نفسها. غير أنها محدودة في أدائها وإبداعها لصغر حجمها، ومحدودية إمكانيات العملاء الذين تُوجّه لهم في العادة.

لا يوجد إلاّ صنفان من الفخاريات ذوا قيمة جمالية ينتميان إلى العصر الأموي، بلا شك يُذكر بخصوص هذا الإسناد؛ الصنف الأول من الطين المصقول المُذاب جيدًا، والمطلي بطبقة بيضاء عليها رسوم هندسية الشكل، ونباتية مجردة. وقد عُثر على هذا الصنف من بتلات يليها عنقود عنب، ويحيط بجانبيْ الشريط الأوسط موتيفات على شكل رواق من الأقواس، يتناوب في داخله موتيفان نباتيّان مختلفان، وتحيط بهذا التصميم حاشية لؤلؤية، نشاهدها كذلك حول الشريط الأوسط. وقد طُليت جميع العناصر النافرة بماء الذهب، بينما المنطقة الوسطى باللون الأسود، والحواشي الخارجية المقوّسة بالأخضر.

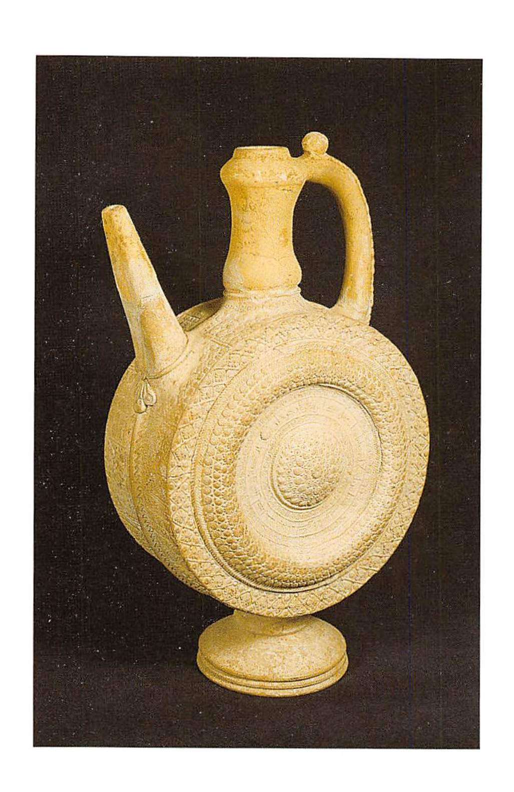
سوف نرى أنّ هذه الأشرطة الزخرفية بموتيفاتها النباتية المسترسلة كانت شائعة خلال العصر الأموي، كما كانت رائجة كذلك مجموعة متعددة من التصميمات هندسية الشكل. ومن بين هذه التصميمات، هناك مثال منحوت بالحجر صُنع في أثناء حكم الوليد الأول، ليُستخدَم مشبّك نافذة في جامع دمشق [86]. واعتُمدت عناصر تصميم هندسية الشكل تنتمي إلى التقاليد اليونانية الرومانية المتأخرة. وقد ذهب الفنّانون العاملون تحت الحكم الإسلامي إلى تكييف هذه النماذج وتطويرها، حتى أصبحت بين أيديهم وسائط تحمل تنوّعًا كبيرًا وبراعة. ولم تستخدم أية حضارة أخرى، الأشكال الهندسية المتكررة

[88] مشبك نافذة جصي من قصر الحير الغربي، يحتمل أن يعود تأريخه ما بين 724 و727م، ارتفاعه يبلغ 1.34 م. المتحف السوري الوطني، دمشق.





[89] آنية للتخزين من الفخار المطلي، البصرة، العراق، الارتفاع 43.6سم. القطر 34.3سم. المتحف الوطني السوري، دمشق



[90] آنية فخارية تستخدم لحفظ السوائل، جرجان، إيران، الارتفاع 36 سم. مؤسسة ل. أ. ماير التذكارية للفن الإسلامي، القدس

الفخاريات في عدة أماكن في فلسطين، بما فيها رجم الكرسي غرب عمّان، وخربة المفجر. لم نتأكد بعدُ من مكان التصنيع، لكنّ التاريخ مؤكّد تقريبًا. ويتّضح أنها كانت منتشرة في أواخر العصر الأموي، وأن إنتاجها تواصل حتى نهاية ذلك القرن. أمّا الصنف الثاني المنسوب نهائيًا لهذه الفترة فيتألف من مجموعة المصابيح المصنّعة بالقوالب، وغير المطلية في أغلبها. ويرد على بعض هذه المصابيح ضمن زينتها اسم موطنها الأصلي (جرش، في الأردن حاليًا) واسم الخزّاف أو المالك، وتاريخ الصنع في كثير من الأحيان. ويعود أوّل هذه المصابيح المؤرّخة إلى النصف الأول من القرن الثاني هـ/ الثامن م.

ويبدو منطقيًا الافتراض أنّ هذه التحف الفنية الأخيرة قد أُنتجت أيضًا بأشكال أخرى غير المصابيح. ويمكن أن نستنتج عندئذ أنّ بعض الأواني المتبقية والمصنّعة وفق هذه التقنية تنتمي إلى الفترة الزمنية نفسها. ويصحّ هذا الاستنتاج بوجه خاص فيما يتعلق بتلك التحف التي تعرض تصاميم، وموتيفات قريبة لتلك التي نجدها على الفخاريات الرومانية المصنّعة بالقوالب (Terra sigillata)، والسبب هو أنّ الفخاريات الإسلامية انطلقت من هذا النموذج بعينه. وتُعدّ الجرة العريضة المطلية بالأخضر [89] المزخرفة بالقالب إحدى هذه الأواني التي يمكن إسنادها إلى العصر الأموي. وتتميّز الجرّة بثلاثة أشكال زخرفية صفراء اللون تعلو العُرى. ويذكر النصّ المنقوش حول قاعدة عنق الجرة أنّها صُنِعت من قِبل يحيى بن أمية في البصرة لحساب والي الحيرة. والبصرة ميناء مهمّ ومركز صناعي جنوب العراق، أُسِّس سنة 32هـ/ 635م.

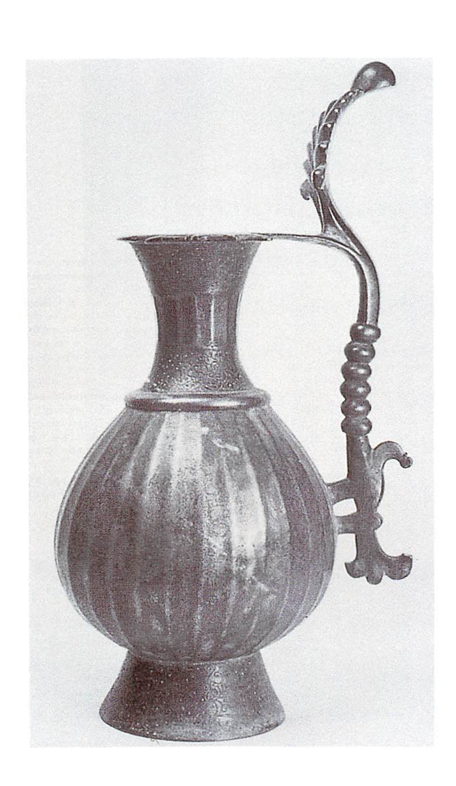
يحمل إناء آخر غير مطلي [90] زخرفًا بالقالب على وجهيه المسطّحين، شبيهًا بالزخرفة الآنف ذكرها. ويمكن ترشيحه كذلك لتاريخ سابق للعصر العباسي. ويذكر النصّ الأنيق بالحرف المزوي، والمحيط بالحدبة التي تتوسّط أحد الوجهين أنّ هذا الإناء يُسمّى "كوز"، وأنّه صُنِع في طراز جرجان جنوب شرق بحر قزوين. وترد أخيرًا مدينة الحيرة في جنوب العراق بوصفها مركز إنتاج صحن غير مطلي، ومصنّع بالقالب لحساب "الأمير سليمان بن أمير المؤمنين"، عُثر عليه في الرقّة بسوريا. وإذ يُفترض أنّ هذا الصحن صُنِع لابن الخليفة العباسي المنصور (حكم ما بين 158-136هـ/ 775-754م)، فهو يساعد في تحديد نقطة الوصل بين الأواني الخزفية الأموية المزخرفة بالقالب، ونظيراتها العباسية اللاحقة.

ينتظم الزخرف على جلّ هذه التحف الخزفية المصنّعة بالقالب وفق سلسلة من الشرائط، وهي مليئة بالأروقة والتصاميم النباتية الدقيقة المرصوصة والمنظّمة، وبالرسوم المضلّعة الصغيرة، وبالأشكال الغصنية. وتحيط بها الحواشي الأنيقة المؤلّفة من الدوائر المتراكزة المتكررة، وأنصاف الدوائر، والوريدات، واللؤلؤ، إنّ التقنية الزخرفية نفسها تُضفي على التصاميم نضارة وتموّجًا تذكّرنا عن قرب بزخرفة جائز الربط في قبة الصخرة [85].

استُخدم نوع آخر من الفخاريات في العالم الإسلامي قبل القرن التاسع م اعتمد على نماذج شرقية، وتظهر عليه زخارف مطبوعة، أو منقوشة، أو مُضافة إلى جسم الأواني. ومثلما هي الحال في المجموعة المزخرفة بالقوالب المذكورة آنفًا، نجد من هذا النوع كذلك نماذج مطلية، وأخرى بلا طلاء.

أمّا الإبريق المعدني [91] فهو قطعة من مجموعة تُحف مخبّأة عُثر عليها قرب زاوية في الفيّوم بمصر، وتُنسب في العادة إلى آخر خليفة أموي مروان الثاني (حكم ما بين 132-126هـ/ 750-744 م) الذي كان فارًا وقتئذ، تحيط مجموعة من الأقواس بجسم الإبريق، كان كل قوس في الأصل مطعّمًا بصفّ من الترصيع الدائري، ومحشوًا بوُريْدة متعددة البتلات، يتوسّطها تطعيم كرويّ الشكل. إنّ هذا الزخرف النافر، والمرصّع في الأصل، الذي أُضيفت إليه لاحقًا فوق الأقواس وحواليها موتيفات نافرة ثانوية، يذكّرنا بزخرف الفسيفساء عند قاعدة الطبل في قبة الصخرة. أمّا كتف الإبريق وعنقه الطويل فيتميزان بزخرفيهما الشبيهان بزينة الأنسجة. يعتمد هذا الزخرف على النماذج الساسانية، ويتألف من وريدات نافرة هنا، ومرصّعة هناك (انظر في هذا الصدد الأنسجة الواردة في رسم الملوك [53، 54] وتلك التي تحمل اسم مروان الثاني، والتي تعرّضنا إليها سابقًا). إنّ فم الإبريق المنحوت وعروته الملتحمين بالجسم، وكذلك الحاشية المخرّمة بالثقوب والمرصّعة، تعرض جميعها موتيفات تعود إلى سجل العصور القديمة. بيد أنّه







وعلى عكس التحف المعدنية الفاخرة لفترة ما قبل الإسلام التي كانت تُصنَع من الفضة أو الذهب للوجهاء الساسانيين، أو السوريين، أو للملوك والولاة، فإنّ هذا الإبريق مصنّع من سبائك النحاس.

نجد تاريخ سنة 69 هجري الموافق 689-688م، واسم مدينة البصرة المؤسّسة حديثًا على إبريق آخر، أقدم وأكثر بساطة مُصنّعًا من سبائك النحاس [92]. إنّ هذه التحفة هي الثانية المذكورة في هذا المقام التي تحمل مع اسم الحِرفيّ - أبي يزيد هنا - معلومة تفيد بأنها صُنّعت في البصرة، واستنادًا إلى ذلك ينبغي الافتراض أنّه حتى في هذا الزمن المبكّر كان يُعدّ إهداء تحفة مُصنّعة في المدينة الجنوبية العراقية رمز امتياز. ويمكن أن نخمّن كذلك أنّ الحِرفيّين العاملين هناك كان لديهم مركز اجتماعي مرموق أكثر ممّا كنّا نظنّ في الأصل.

تحمل العلبة العاجيّة المغطّاة [93] نصًا بالخط العربي المزوي يفيد بأنها صُنِعت في عدن لحساب الأمير عبدالله بن الربيع والي المدينة من144هـ/ 762م إلى 146هـ/ 764م. وقد أُنجزت الزخرفة الحروفية بواسطة ثقوف متتالية، تُذكّرنا عن قرب بتلك الواردة على أسكفية باب قصر الملح، والعائدة إلى سنة 109 هـ الموافق 727 م. أمّا الزخارف الهندسية المتبقية، التي تزيّن هذه التحفة فلها علاقة وطيدة بتلك التي شاهدناها آنفًا على الفخاريات المصنّعة بالقالب، وبالإبريق العائد إلى مروان الثاني. تتألف هذه الزخرفة الواردة على هيئة شريطين من خمس حواش مؤطّرة من الدوائر المتراكزة: ثلاث من اللؤلؤ، واثنتين من أنصاف الدوائر المتجاورة تشكّل تصميمًا شبيهًا بالرواق، ويحمل كل قوس في الرواق إفريزًا منقّطًا.

تنتمي قطعة القماش [94] إلى مجموعة نادرة من الأقمشة المنسوجة من الصوف بتقنية الزرابي، ويسود الاعتقاد بأنها صُنّعت في العراق، وهي مزدانة بزخرفة تُغطّي كلّ المساحة، وتتألف من صفوف متراكمة من الدوائر المزركشة المتنوعة. والنماذج الأصلية التي اقتُبست منها زخرفة هذه الأقمشة يمكن مشاهدتها في الأنسجة النمطية المشغولة على النقوش الصخرية النافرة بطاق البستان غرب إيران. وهي تُنسب عمومًا

[91] إبريق من النحاس المخلوط، الإرتفاع 41سم. متحف الفن الإسلامي، القاهرة

[92] إبريق من النحاس المخلوط، البصرة، العراق. يعود تأريخها إلى 69/ 688-89م، الإرتفاع 64.8سم. متحف الفنون، تبليسي

[93] علبة عاجية، عدن، اليمن. يعود تأريخها إلى ما بين 762م و764م، الإرتفاع 17.5سم.سينت جريون، كلونيا.

[94] قطعة صوفية. يعود تأريخها إلى ما بين 744م و750م، 49 x12.5سم. متحف الأنسجة، واشنطون.







[95] عملة ذهبية، صور للوجهين. يعود تأريخها إلى ما بين 77/ 696-97م. القطر 19م. مستعارة من قبل الجمعية النقدية الأمريكية، نيويورك، من متحف جامعة بنسلفانيا للفنون والآثار.

إلى الحاكم الساساني خسرو الثاني (حكم ما بين 33ق.هـ-6-هـ/ 628-591م). ولقد كان تأثير الأعراف الفنية لهذه السلالة ما قبل الإسلامية على فنون العالم الإسلامي قويًا في مجال الأنسجة، وقد تواصل هذا التأثير على امتداد الفترة التي يشملها هذا الكتاب. ويُعدّ هذا المثال للمجموعة الإسلامية المبكرة الحامل لاسم مروان الثاني (126-132هـ/ 750-744 م) أقدم منتج مؤرّخ وصلنا من طراز الأقمشة الملكية. وقد زوّد هذا الطراز - ورشة تصنيع النسيج - آل الخليفة بكميات هائلة من الأقمشة على امتداد قرون بأكملها. وقطعة القماش المذكورة مزخرفة بديكة متقابلة، داخل دوائر عريضة تحيط بها ثلاث حواشٍ مزينة بموتيف مكرّر، وتملأ الفجوات وريدات صغيرة. وقد أنتجت ورشات تصنيع القماش كذلك العديد من الملابس الشرفية الفاخرةالتي كان الملك يخص بإهدائها لكبار المسؤولين في الدولة. ويتّضح أنّ هذه العادة العرفية القديمة كانت منتشرة في العصر الفرعوني كما يذكر الإنجيل (سفر التكوين 41:42). ولا شك في أنّ أصل هذا العرف يعود إلى ممارسات البلاط الساساني، مع أنّ عادة كتابة النصوص الدينية، أو مكان الصنع على الأقمشة المزركشة كانت راسخة

[96] لوح خشبي من باب أو منبر، الارتفاع 1.79م. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك.

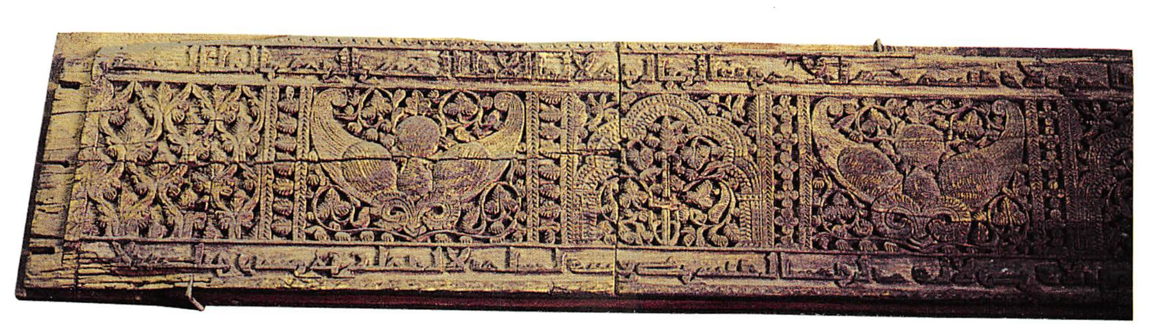
[97] لوح خشبي من صندوق أو تابوت، 32 x1.92 م. متحف الفن الإسلامي، القاهرة

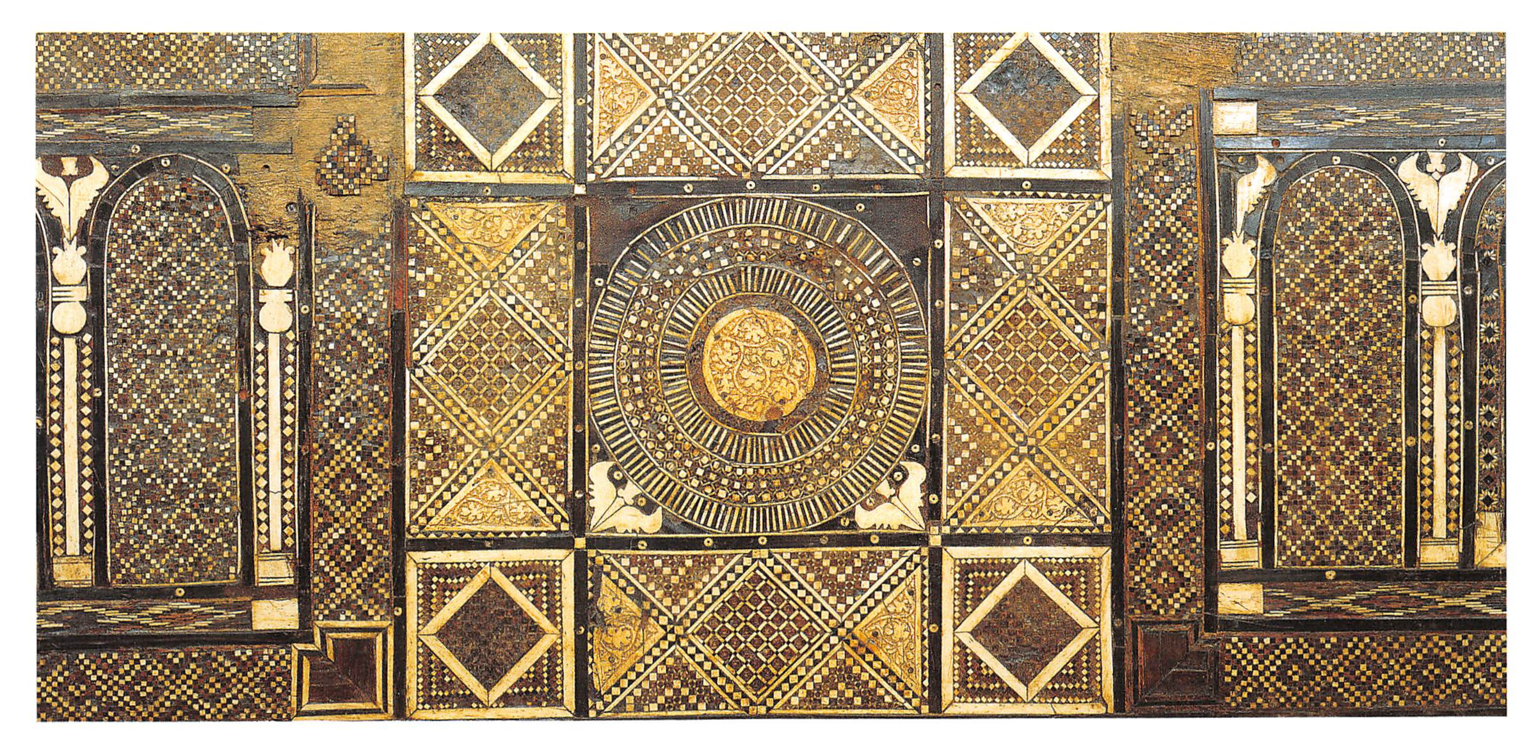
كذلك في مصر القبطية.

كما يرد اسم مروان على قماش من الحرير بقيت منه أربع قطع محفوظة في متاحف: بروكلين، وبروكسيل، ومنشستر، ولندن، وهو مزركش بصفوف من الدوائر تحمل كل واحدة وريدة بأربع بتلات، يحيط بها شريطان متراكزان. وتوجد في الفجوات كذلك وريدة أخرى، أو نصف وريدة، بينما تملأ الحواشي موتيفات اللؤلؤ، والمجوهرات، والقلوب. وعلى عكس القطعة الأولى التي تحمل اسم الحاكم، فإنّ النص في هذه الحال مطرّز (وليس منسوجًا) فوق القماش، ويغلب على الظن أنّه أُضيف في مصر، أو شمال إفريقيا، ولم يُنتج في مكان التصنيع الأصلي.

تُقدّم لنا العملات المسكوكة إبّان حكم السلالة الأموية نموذجًا يوضّح كيف تراكمت العناصر الفنية لما قبل الإسلام، ثم فُرزت، ووُزّعت بطرائق جديدة في هذه الحقبة. فعندما انطلق العرب في فتوحاتهم الأولى لم تكن لهم عُملة خاصة بهم، فاستخدموا العُملات الموجودة. وقد اعتمدوا في الشرق الدرهم الفضّي الساساني، وفي فلسطين، وسوريا، ومصر الدينار الذهبي البيزنطي denarius aureus والنقود النحاسية folles إضافة إلى الدرهم drahm. ثم كيّفوا في فترة وجيزة هذه العملات وفق احتياجاتهم. ويُعدّ أوّل مثال عمّا أصبح لاحقًا معروفًا بالمسكوكات العربية الساسانية تلك القطع النقدية التي تحمل صورة إمبراطور ساساني، وهيكل مجوسي يرمز إلى النار، مع كتابة بالبهلوية، ونص ديني إسلامي في الحاشية. أمّا أوّل النقود العربية البيزنطية فكانت عليها صور إمبراطورية مُعدّلة على غرار الشخصيات الواقفة، والعمود الذي تعلوه كرة على قاعدة بأربع قوائم، مع نصوص عربية و/ أو يونانية أو لاتينية. ولم يمضِ وقت طويل حتى استُبدلت كليّة هذه الصور الأيقونية بتصاميم إسلامية أصيلة. خلال حكم عبدالملك سُكّت سنة 77 هجرية (697-696م) عملات نقدية جديدة تمامًا، مزخرفة حصرًا بالآيات القرآنية باستثناء التاريخ، واسم السكة [95أ-ب]. وقد بقي التصميم المُعتمد على هذه العملة مُتّبعًا في كل النقود المسكوكة، إلى حدود القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، كما اعتُمدت جلّ النصوص المنقوشة عليه.

تأتي معارفنا المتعلقة بالمجوهرات الذهبية والفضية المعاصرة للأسف من تمثيلاتها في الصور والمنحوتات فقط. وكما أشرنا سابقًا، فإنّ الأقراط، والقلائد المرسومة في خربة المفجر [51، 57] ومختلف أنواع العقود، وحلي الصدور، والمعاصم الواردة في الرسوم الجدارية لقُصَير عَمْرة [62، 63] قريبة جدًا في أساليبها من النماذج التي اقتُبست منها، والعائدة إلى ما قبل الإسلام. وعلى هذا الأساس، يجوز الافتراض أنّ فنّ المجوهرات لم يكن مختلفًا كثيرًا، عن فنون سباكة المعادن، أو الخزفيات على سبيل المثال؛ فقد اعتمد صاغة الذهب والفضة بدورهم أشكالاً وتقنيات سابقة، ثم أعادوا تركيبها تدريجيًا بطرائق جديدة. لكن يجدر الانتباه - فيما يتعلق بالمجوهرات - إلى أنّ دراسات المجوهرات الساسانية والبيزنطية المبكرة تخطو خطواتها الأولى. ويمكن القول -إلى حدّ ما- إنّ الندرة





[98] تفاصيل من لوح خشبي مطعم من صندوق أو تابوت. 47.6 194.3 xسم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

الظاهرة في المجوهرات الإسلامية المبكرة تعود إلى قلة معارفنا. ومن المحتمل أنّ العديد من القطع المصنّفة في السجلّ الروماني، والبيزنطي، والساساني ليست في "موقعها" الصحيح، وأنها تعود في واقع الأمر إلى الحضارة الإسلامية.

لقد رأينا بوضوح أن الأمويين أخذوا بالفعل أشكالهم - الهندسية أو الزخرفية - وكثيراً من أيقنتهم من العالم الذي فتحوه. كما أنهم لم يكتفوا بالاقتباس من مقاطعاتهم الشامية، حيث توجد جلّ الأعمال الأموية المعروفة. لقد عكست فنون الأمويين المجال الكامل للأقاليم التي كانت ضمن إمبراطوريّتهم. إنّ التقاليد والأعراف التي شكّلت لاحقًا الفن الإسلامي عبر العصور أسّست في هذه الفترة، وهي تشمل أشكال المساجد ومكوّناتها، والأيقنة المدنية، والتخلّي المقصود عن الصور الدينية، والنماذج الجديدة، والميل إلى التجريد، والمعالجة اللاطبيعية للأشكال النباتية. ولقد أخذ الذوق الأموي وفق ما يمليه عليه ذوقه وأهدافه، ثمّ كيّف هذه العناصر والأساليب لتلائم احتياجاته الخاصة. ويمكن الإيجاز: إنها كانت ورشة محمومة انبثق منها الفنّ الإسلامي.

ثم واصلت فنون الزخرفة، التي ظهرت تحت حكم السلالة العباسية اللاحقة آلية التبنّي والتكييف المذكورة، وهي آلية نفذت إلى كل الوسائط، كما كانت الحال في الحقبة السابقة. وبالاعتماد على مفردات الزخرفة الأموية، كما رأينا على سبيل المثال في المشتى [66، 67] تُظهر لنا اللوحة المنقوشة على الباب أو المنبر [96]، ولا سيما في المربّع الأوسط والمقاطع المستطيلة، كيف أنّ ورقات الدالية، القديمة أصلاً، تطوّرت لتغدو عنصرًا عالي التجريد. بل يمكن من خلال تحوير طفيف أن تصبح ذلك العنصر المتكرر بلا نهاية، الذي شاهدناه لاحقًا على الجص في حقبة سامرّاء [81].

إنّ اللوحة المنقوشة المستطيلة [97] التي كانت على الأرجح أحد جوانب صندوق أو تابوت تمثّل التجريد التدريجي للموتيفات اليونانية الرومانية التي وقع تبنّيها وتكييفها، لا بل هي تُظهر كذلك موتيف الجناح الساساني المحض، المفروض قسرًا على موتيف ورقة الدالية العائدة إلى العصر القديم المتأخر. أصبحنا لا نشاهد الموتيفات المأخوذة من العُرفين جنبًا إلى جنب، كما كانت الحال على سبيل المثال في قبة الصخرة، بل نشاهد هنا مزيجًا لا يمكن إلاّ أن نَعتبره "أعمالاً جارية، أو بصدد الإنشاء".

أنتجت هذه المرحلة الانتقالية طريقة جديدة في مزج التصاميم والموتيفات المستوحاة من هاتين الثقافتين. ويمكن أن نشاهد مثالاً جيدًا لهذه الطريقة في اللوحة الخشبية المستطيلة [98]. لقد أُدمجت، وخُلطت الموتيفات -والتصاميم القادمة- على ما يبدو- من عُرفين متباينين في تصميم كلّي مكلّل بالنجاح. وكانت تقنية تطعيم الخشب marquetry تتطلب كثيراً من الوقت، وقد استخدمها الرومان منذ زمن مبكّر. وكانت آلاف القطع من الخشب الفاتح والداكن ومن العظام، يُرصّعها جنبًا إلى جنب حرفيّون ماهرون، وسوف تعيش هذه التقنية رواجًا على امتداد قرون طويلة في مصر، وفي المغرب العربي.

أمّا الخطوة التالية لعملية التطور المقروءة في نقش الخشب خلال العصر الإسلامي المبكّر فسوف تخبرنا عنها تلك التّحف التي استُخدِم فيها الأسلوب المسمّى "مائل الحوافّ". وسبق أن تحدثنا عن البدايات الأولى لهذه التقنية عندما تناولنا صنفًا من الزخرفة الجدارية الجصّية المُستخدمة في سامرّاء. ويجدر التذكير بأنّ هذه البدايات مرتبطة كذلك بأصول الأرابيسك نفسه. ويَنتُج ذلك التشكيل المعروف تحت مسمّى الأرابيسك - وهو إسلاميّ محض في جوهره - عندما يتحوّل تصميم نباتي يتكوّن من سعفات نخيل كاملة، وأنصاف سعفات إلى عنصر نموذجي لا ينتهي - ويبدو أن لا نهاية ولا بداية له - وتنمو كل ورقة فيه من ذيل الورقة الأخرى. وبعدما تأسس هذا العرف الفنّي في قلب الإمارة العباسية، في أثناء هذه الفترة المبكّرة على الجص والحجر، انتشر بسرعة ليبلغ مصر الطولونية. إنّ كون الأرابيسك موجودًا في العديد من البلدان الإسلامية (على الأقل إلى حدود القرن الرابع عشر م) يشهد على شعبيّته لدى مساندي الفن المسلمين الأوائل، وكذلك لدى تابعيهم ولاحقيهم.

[99] لوح خشبي، الإرتفاع 73سم. متحف اللوفر، باريس

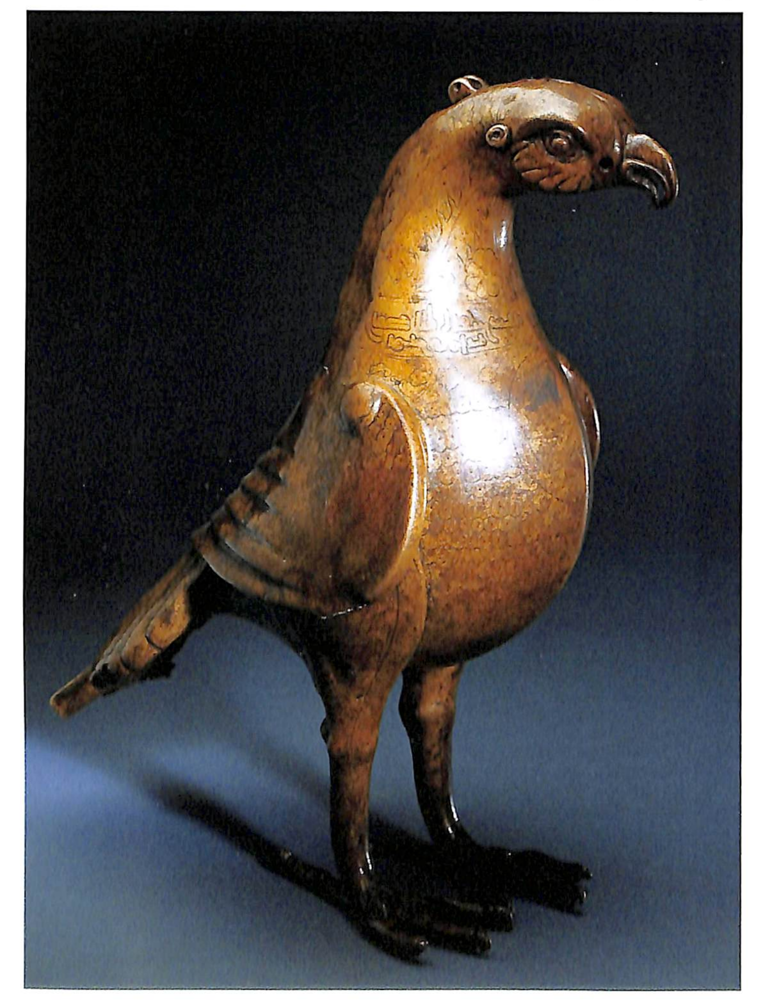


التأكيد في التصميم المطبّق على مساحة مسطّحة، والتباين بينه وبين التحفة نفسها، يجعل من هذه القطعة مثالاً مبكرًا لتوجّه سبق أن لاحظناه في قبة الصخرة، والمشتى، وخربة المفجر، وعلى الإبريق المعدني [91]. ويتمثل في إعطاء هيئة عمودية - يتطلّبها العقد عمومًا - إلى جسم مكوّر، لكن دون الالتزام بالتموجات الطبيعية. وكان إناء السقاية هذا، مرصّعًا، كما هي حال الإناء السابق، العائد للعصر الأموي. وبقيت هنا آثار الفضّة والنحاس. وتُمثّل هاتان التحفتان أولى المحاولات في العصر الإسلامي، لإحياء تقنية ضاربة في القدم، واتّخذت لاحقًا أهمية فائقة: هي ترصيع المعدن بمعدن آخر - نحاسيّ غالبًا - لخلق تأثير لوني، وإبراز أجزاء معيّنة من التصميم.

ظهرت عدة توجّهات في الفخاريات المُنتَجة، أثناء القرن ونصف من الحكم العباسي. وكانت بعض الأصناف الرائجة أثناء حكم السلالة الجديدة، مجرد مواصلة، أو تطويرات، للأصناف الشائعة في الفترة الأموية السابقة. لكن ظهر بالتزامن معها، توجّه آخر يتمثل في رسم الزينة على سطح الإناء الخزفي، باستخدام تقنيات مختلفة. وقد كانت لهذا التوجه تأثيرات بعيدة المدى، لا في الإنتاج الخزفي للعالم الإسلامي فحسب، بل في الصين، وأوروبا، وأمريكا كذلك.

تواصلت في العصر العباسي موجة زخرفة مساحة الأواني الفخارية بتمليس الطين الرطب داخل قوالب منقوشة، وغير مطلية، ومشويّة في الفرن. وهي طريقة تزيين المنتجات

[100] آنية من النحاس المخلوط تستخدم لحفظ السوائل. يعود تأريخها إلى 180 / 796-797م. الإرتفاع 38سم. هيرمتاج، سان بطرسبورغ



تتشابه أغلبية موتيفات النقوش الخشبية المبكّرة المُنجَزة بالأسلوب المائل الحواف في مصر الطولونية، مع نظيراتها العراقية التي ألهمتها، لكنّ بعض التوجهات أصبحت بارزة أكثر. كانت الجهود تتجه في السابق لكسر الكتل المنحوتة الواسعة، وذلك بتقسيمها إلى عناصر أصغر حجمًا، وبإضافة زخرفة سطحية ثانوية إلى المناطق المركزية، واستُخدمت بكثرة بعض الوحدات الصغيرة. وعلى سبيل المثال، أصبحت الورقة المستديرة عندما ننظر إليها من الجانب موتيفًا نمطيًا. إنّ بعض السمات ليس لها مقابل في سامرّاء بحسب معارفنا الحالية. وهكذا، تبدو التصاميم، ولا سيما في اللوحات الضيقة الصغيرة، تركيبات حرة غير متناظرة. وبرزت عناصر جديدة تمثلت في موتيفات الطيور والحيوانات. وتظهر هذه كاملة أو جزئية [99]، وهي موتيفات تجريدية حافظت على الشخصية العامة لهذا الأسلوب. لكن ذلك لا يمنع التعرف بوضوح إلى علاقتها بموتيفات النبات، أو الزهرية الواردة في جصوص سامراء المقولبة بالأسلوب مائل الحواف. وممّا يزيد في هيئتها الاعتباطية، وغير الطبيعية أنّ بعض الأجزاء، كالمنقار على سبيل المثال، يمكن أن تتحول إلى أشكال زهرية. لم تظهر هذه المخلوقات العجيبة بوصفها نزوة عابرة: لقد جرى الحفاظ على العنصر الحيواني، ثم طُوّر في أثناء الحقبة اللاحقة.

يُعدّ إناء السقاية المصنّع بسبائك النحاس على شكل طائر جارح [100] تحفة معدنية مميّزة للعصر العباسي، وتبدو العلاقة واضحة مع مجموعة المباخر وأواني السقاية الساسانية السابقة له ذات الشكل الحيواني. وتجمع التحفة الموقّعة من سليمان والمؤرّخة في عام 180هـ/ 797-796م درجة عالية من الشكلانية، ومهارة في الحفاظ على مقوّمات الفصيلة الحيوانية الطبيعية. وقد أتمّ الفنان ذلك بتصميم الجسم على هيئة كتلة متناظرة، والأجنحة المنمّقة العريضة، ورأس لا تُبشّر تعابيره بالخير. إلاّ أنّ الإيحاء بواقعية هذا المخلوق ينعدم بسبب التصاميم الزخرفية المحضة - ذات النماذج الزهرية - على الصدر والعنق، والنص العربي المنقوش، آنف الذكر، الذي ليس له أية علاقة البتة بالطائر. إنّ



[101] صحن خزفي مطلي، القطر 28سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

أمّا أكثر الفخاريات ابتكارًا على امتداد المئة والخمسين سنة لحكم العباسيين، فهي سلسلة من المنتجات، زينتها مرسومة على مساحة مطلية. وهي تنتمي لما أُطلق عليه "المجموعة المطلية بالأبيض اللمّاع المعتّم" Opaque White Glazed Group، تحوي هذه المجموعة مزيجًا فريدًا عالي الإبداع من التأثيرات الثلاثة المختلفة: الطلاء، والبياض، والعتمة. استُجلب الطلاء مع تكييفه من التقاليد الفخارية لما قبل الإسلام، الرائجة عند الساسانيين، وسابقيهم المباشرين: الأشكانيين. وكانت أكثر الأشكال انتشارًا من بين الصحون المقعّرة (وهي المُستخدَمة في الغالب) تُحاكي بشدة مظهر الأواني الخزفية الصينية البيضاء، المرموقة والمقدّرة -على ما يبدو- حقّ قدرها. بدأت الأواني الصينية بالوصول إلى غرب آسيا في منتصف القرن الثاني هـ/ الثامن م. وكانت طريقة زخرفتها تنتمي تمامًا للزمان والمكان اللذين نتناولهما هنا.

هناك طريقتان استُخدمتا في تزيين هذه المجموعة، لهما أهمية خاصة، إذ تُمثل منتجاتها أفضل، وأكثر الخزفيات العباسية المطلية فخامة على الإطلاق، إحداهما: رسم الأشكال النباتية، أو الهندسية، أو الحروفية (أو مزيج منهما) على المساحة البيضاء المعتّمة، باستخدام طلاء أزرق مصبوغ بالكوبالت، ومن ثمّ وضع القطعة في الفرن. تُستخدَم أحيانًا ألوان ثانوية لهذه المجموعة: الأخضر المصبوغ بالنحاس، والأرجواني المصبوغ

[102] إناء خزفي مطلي، الارتفاع 25.7سم. متحف لوس أنجلوس كاونتي، لوس أنجلوس



الخزفية المشمولة في تحليلنا للإنتاج الخزفي إبّان الحقبة الأموية. وقد شاهدناها مستخدَمة على التحف الفنية الموقّعة في مراكز الإنتاج الخزفي كالبصرة، وجرجان، والحيرة، وجرش [89، 90]. وكان أكثرَ الأشكال شيوعًا للأواني المنجَزة بهذه التقنية في الفترة المتأخرة، صحنٌ غير سميك، مسطّح القاع ودون حواف. كان هذا الصنف من الأواني مطليًا غالبًا بطلاء رصاصي أصفر، أو أخضر. وتُقلّد أشكال هذه المنتجات الأواني المعدنية، وتحاكيها كذلك في الزخرفة نفسها، الشبيهة بتقنية النقش النافر [101]. وقد ساد الاعتقاد سابقًا بأنّ تقليد التحف الفنية المُصنّعة من المعادن الثمينة يُمليه الورع الديني تلافيًا لاستخدام المعادن الثمينة الباذخة. لكن المصادر المعاصرة تحدثت عن استخدام الذهب والفضة بكثرة في قصر الخليفة، ممّا يدحض الاعتقاد القديم؛ إذ إنّ طلبيات التحف الفنية ومساندة الفن نشأت في البلاط الرسمي. والأحرى أنّ هذه القطع ليست سوى بدائل زهيدة الثمن لتحف أكثر قيمة. والمؤكّد أنّ تكلفتها الزهيدة جلبت لها قاعدة عريضة من الزبائن. وعُثر على هذا الصنف من الفخاريات في القصور، وكذلك في البيوت الخاصة بسامراء، وهو ما يشير إلى أنّها كانت واسعة الانتشار لدى سكان المدينة. كما عُثر عليها في سوسة، والفسطاط. ونعلم بالفعل - من خلال إناء بهار معروض في المتحف البريطاني - أنّ هذا الصنف العام من الأواني كان يُنتَج في مصر من قِبل حرفيّ أصيل من البصرة.

هناك نوع من الفخار كان رائجًا، ولا سيما في نسخته غير المطلية على امتداد العصر الأموي، واستمرّت موجته في بدايات العصر العباسي، مع بعض التغيّرات الطفيفة [102]. على عكس الصنف المُنتج بالقالب المذكور للتوّ، فإنّ نوعية الزخرف في هذه المجموعة، ذات نماذج شرقية. وينجم التصميم عن حفر الإناء ونقشه في آنٍ معًا، باتباع تقنية تُدعى كِرْبشنيت Kerbschnitt (حرفيًا: الحزّ والحفر)، ومن ثمّ تغطيته بطلاء فيروزي، ووضعه في الفرن، ويمكن تأريخ هذا الإناء النادر والعريض والوظيفي بحوالي عام 286هـ/ 900م.

البصرة إبّان القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م، وقد بقيت بصمتها الدائمة في صناعة الخزف عمومًا. وبعد أن حافظ الحرفيّون على سرّيتها لمدة معينة انتشرت هذه الوصفة لإنتاج الفخاريات ذات البريق المعدني من العراق إلى تونس، والجزائر، ومصر، وسوريا، وإيران، وإسبانيا، وإيطاليا، وإنكلترا، ووصلت في آخر المطاف إلى أمريكا.

وإذ يتقاسم الصنف ذو البريق المعدني مع المجموعة الملونة بالأزرق الفيروزي الشكل الرائج المستوحى من الصين، فإنّه يوفّر لنا الوسيلة الأكثر مصداقية - والوحيدة إلى الآن - لتأريخ هذين الصنفين من الخزفيات البراقة والمعتّمة شديدَي الأهمية. وقد استورد الأمير الأغلبي أبو إبراهيم أحمد والي القيروان (بين 248-241هـ/ 863-856م) في العصر العباسي مربّعات خزفية من بغداد، لتزيين بهو استقبال كان ينوي بناءه، ولإثبات ورعه وتقواه بعد أن اتّهمه رجال الدين في عاصمة إفريقية بارتكاب الآثام، فقرّر استخدام المربعات الخزفية المستوردة لتغطية واجهة المحراب في الجامع الكبير للمدينة [104]. وكانت هذه المربعات ذات البريق المعدني مصنّعة وفق الطلب، وحديثة الطراز آن شرائها. كما كانت تصاميمها، وألوانها، شديدة الشبه بالتحف الفنية ثلاثية الأبعاد، التي تَستخدم التقنية ذاتها. واستنادًا إلى ذلك، فإنّ المدى الزمني الذي استُورِدت خلاله يمكن أن يحدّد الحقبة التي يجب أن نضع فيها إنتاج البصرة لكلّ من الخزفيات الفيروزية، وذات البريق المعدني، معتّمة الخلفية. علاوة على ذلك، يمكن أيضًا استخدام التصميمات العديدة في



[103] حلة خزفية مطلية وملونة بطلاء غير لامع. القطر 24.4سم. متحف لوس أنجلوس كاونتي للفنون



[104] بلاطات خزفية مطلية وملونة بطلاء لامع في قبلة الجامع الكبير، القيروان. يعود تأريخها إلى ما بين 856 و863م

بالمغنيز (وهو أندر)؛ أمّا ثانيتهما: في زخرفة الأواني البيضاء المعتّمة بعد خروجها من الفرن بأكسيد معدني أو أكثر، ثم إعادتها إلى النار داخل فرن مخفّض الحرارة. وقد ثبت أنّ كلتا الطريقتين - على عكس ما أوردته الأدبيات السابقة بهذا الصدد - كانتا اختصاصًا حصريًا للبصرة في هذه الفترة.

والصحن المقعر [103] نموذج لطريقة التزيين الأولى، ونشاهد عليه أحد الأصناف الزخرفية الرئيسية المُستخدَمة في هذه الأواني، أي: الموتيفات النباتية وحدها. ويمثّل هذا الصنف من الأواني المطلية بالأبيض المعتّم أوّل ظهور - في التاريخ العالمي لإنتاج الخزفيات - للتصاميم الزرقاء على خلفية بيضاء. وسوف تُستغَلّ لاحقًا هذه التوليفة، بكل الوجوه الممكنة، من قِبل خزفيّي يُوان Yuan، ومنغ Ming، وتشنغ Ching، والأوروبيين الذين قلّدوهم. ويبدو أنّ هذه الأواني بزخرفها كانت رائجة جدًا على امتداد القرن الثالث هـ/ التاسع م. وقد عُثر على عدة بقايا منها، في شتّى أرجاء الإمبراطورية العباسية. كما قُلِّدت داخل المحافظات نفسها. لكنّ النُسخ كانت تفتقد رقة الأواني المُصنّعة في البصرة وأناقتها. وقد أُنتجت في المناطق التي كانت تنظر إلى بغداد بوصفها العاصمة الثقافية في تلك الحقبة، ونذكر منها: إسبانيا، وتونس، والجزائر الحالية، وكذلك المنطقة الشرقية لإيران [141، 142، 182]. أمّا تشكيلة ألوان التحف الفنية المنسوخة فتراوحت عمومًا بين الأخضر والقرمزي.

تتمثل الطريقة الثانية لتزيين هذه المجموعة، في استخدام أكسيدَي الفضة والنحاس - مع خلط كل عنصر بوسيط - لطلاء التصاميم على مساحة بيضاء معتّمة بعد خروجها من الفرن. ويُستخرج الأكسيجين من الأكسيد المعدني لدى إدخالها ثانية إلى الفرن المُخفّض، ممّا يدع المعدن معلّقًا فوق السطح، كي يعكس الضوء ويُنتج ذلك المظهر البرّاق. استُخدمت هذه التقنية ذات البريق المعدني في البداية لتزيين الزجاج، ثم اعتمدها خزّافو

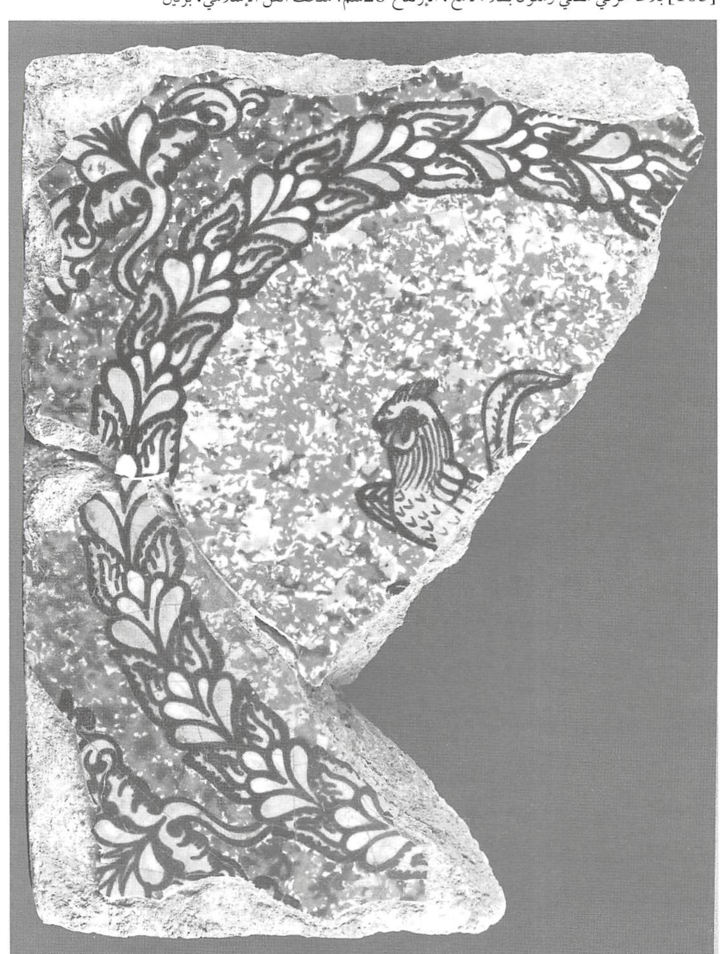
هذا الكمّ الهائل من المربعات، التي حُوفظ عليها بعناية سجلاً لنماذج موتيفات مؤرّخة بدقة. ونجد في المربّعات القيروانية البرّاقة متعددة الألوان، أكثر التصاميم انتشارًا على التحف البراقة متعددة الألوان، ثلاثية الأبعاد. أمّا بعض الموتيفات الثانوية في المربّعات والصحون فتدين لتلك التحف المُنجزة بتقنيات أخرى مثل الزجاج المزركش بالزهور millefiori.

لن نعرف أبدًا -على الأرجح- إن كانت المربعات الخزفية المذكورة سابقًا قد صُنّعت للاستخدام المحلّي وللتصدير في آنٍ معًا أم لا، ولم يُعثر حتى الساعة على أيّ مربّع خزفي من هذا القبيل في العراق. حتّى المربعات الخزفية المُصنّعة بهذه التقنية التي عُثر عليها في الولايات العباسية الداخلية تنتمي إلى صنف مختلف تمامًا. ونجد بين العناصر الزخرفية المعمارية ذات البريق المعدني المُستخرجة من سامرّاء مربّعات خزفية عليها رسم ديك داخل دائرة إكليلية، مزدانة في زواياها بالسّعف. وتحيط بالمربعات أشكال مطوّلة، سداسية الأضلع، ومُنجزة بالتقنية عينها، وقد شعر القائمون على الحفريات أنها تكوّن عنصرًا جداريًا مسترسلاً [105]. ويُفترض أن ننظر إلى المربّعات التي عُثر عليها في سامرّاء، ومربّعات الجامع الكبير بالقيروان، بوصفها أوّل استخدام لهذا الزخرف في العالم الإسلامي. ليس من باب المصادفة أن يجري إحياء هذه التقنية في العراق؛ فقد كانت لتلك البلاد أعراف مجيدة قبل الإسلام في مجال الزخرفة المعمارية بالخزفيات المطلية،



[106] حِلة خزفية مطلية وملونة بطلاء لامع، القطر 29سم. متحف الفن الإسلامي، مجموعة آل صباح، الكويت

[105] بلاط خزفي مطلي وملون بطلاء لامع، الإرتفاع 28سم. متحف الفن الإسلامي، برلين



في مدن مثل أشور، وخرسباد، وبابل. وستُعتمد مجدّدًا هذه التوليفة الماهرة بين شكلين مختلفين - أصيلة سامراء - في المغرب العربي، ثم لاحقًا في إيران في أثناء القرنين السابع والثامن هـ/ الثالث عشر والرابع عشر م، وهي التوليفة التي تجمع بين المثمنات المتشابكة المتكونة بدورها من لبنات خزفية متعددة الأضلع، المؤطّرة للبنات خزفية مربّعة. إضافة إلى الطلاء متعدد الألوان، أُنتج في أثناء هذه الفترة نوع نادر جدًا من الفخاريات المطلية، مزيّن بتوليفة من لونين فقط: الذهبي، والأحمر الياقوتي [106]. والأرجح أنّ هذا الزوج من الألوان تبسيطٌ للعملية المركّبة متعددة الألوان، غير أنّ الفخاريات أحادية اللون [107] عاشت أكثر من نظيراتها متعددة الألوان، أو الياقوتية. ويبدو أنّ اختيار لون واحد كان يُرضي مزيدًا من الأذواق، وأقل مُخاطرة تجارية عند البيع. وقد قُلّد هذا النوع في شتى المقاطعات، وانتشر من العراق إلى مراكز إنتاج الفخاريات الأخرى في العالم الإسلامي، ثم أوروبا، وأمريكا. ولا تكتفي الموتيفات الواردة هنا بالعناصر النباتية المُعتمدة على سعف النخيل، بل توجد كذلك رسوم بشرية وحيوانية.

كان الزخرفة المطلية أحادية اللون توضع أحيانًا على الأواني المزجّجة البيضاء المعتّمة، التي كانت بدورها، مزيّنة مسبقًا بتصاميم زرقاء كوبالتية. وهو ما يدلّ على أنّ تقنيتيْ زخرفة هذه المجموعة انبثقتا من الورشة نفسها. بل يدلّ ذلك أيضًا - وهذا الأهمّ - على أنّ تقنية الطلاء أحادي اللون، وتقنية الطلاء بالصبغ الكوبالتي كانتا متزامنتين. وسوف نرى لاحقًا أنّ هذه التوليفة أُعيد إحياؤها بعد أكثر من ثلاثة قرون، وأنها لاقت نجاحًا فائقًا [280، 411].

كانت هناك تقنية أخرى لزخرفة مجموعة الفخاريات المزجّجة البيضاء المعتّمة في العراق خلال العصر الإسلامي المبكّر، مستمدّة من أواني "سنكاي" sancai ثلاثية الألوان، المميِّزة لسلالة تانغ Tang الصينية. استُوردت هذه الأواني إلى العالم الإسلامي في أثناء



[107] جرة خزفية مطلية وملونة بطلاء لامع، الإرتفاع 28.2سم. معرض فريير للفنون، واشنطون



[108] لوح رخامي من محراب جامع القيروان، يعود تأريخها إلى ما بين 856 و863م

القرن الثالث هـ/ التاسع م. وعُثر على هذه الفخاريات في سامرّاء والفسطاط. ويبدو أنّ تنقيطها ورشّها بالأخضر، والبنّي المصفرّ، والأرجواني أحدث انطباعًا إيجابيًا على ذائقة المستخدمين. وقد قُلِّد هذا النوع بدوره بلا هوادة. وحاول الخزفيون العاملون لحساب العبّاسيين التحكم في تخضيب الألوان، وتنظيمها. وسعَوْا بقدر ما تسمح هذه المواد صعبة التحويل، إلى خلق نماذج بسيطة، ولا سيما التصاميم الشعاعية.

سبق أن ذكرنا أنّ الأمير الأغلبي جلب إلى القيروان مجموعة لبنات مطلية من بغداد، وأمر باستخدامها لتزيين دوائر المحراب في الجامع الكبير. وقد أمر الأمير عينه بتجميع محراب في قاعة الصلاة، جُلب من المقاطعات العباسية الداخلية على شكل لوحات مرمرية. ومن المُجدي أن نُقارن التصاميم النباتية رائعة الإنجاز لإحدى هذه اللوحات [108] بتلك الموجودة في سقف المسجد الأقصى، وبالنافذة المشبّكة لقصر الحير الغربي [87، 88]. وقد أُنجزت هذه الأخيرة قبل الأولى بقرن ونصف تقريبًا. مرة أخرى، تتيح لنا هذه المقارنة رصد التجريد التدريجي للموتيفات المُعتمدة والمكيّفة من السجلّ اليوناني الروماني بكل وضوح.

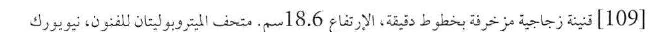
وعندما نلتفت إلى الزجاجيات المُنتجة في أثناء الفترة الإسلامية المبكّرة نجد على هذه التحف كذلك اللازمة المتمثلة في عملية التبنّي، والتكييف، والتجديد. وتدين صناعة الزجاج تحت حكم المسلمين بشدة إلى مثيلتها في الإمبراطورية الرومانية. وتظهر خصوصًا، على الزجاجيات المُصنّعة في أثناء العصر العباسي المبكّر، مواصلة للممارسات الرومانية في الأشكال والتقنيات الزخرفية. ونشاهد على الزجاجة [109] مواصلة للعُرف المبكّر، المتمثّل في تزيين الأواني المُصنّعة من الزجاج المنفوخ الرقيق، والشفاف، بالخيوط اللولبية المرهفة، والمُقرّصة. وتُنجز هذه الخيوط بألوان الإناء نفسه، أو بلون مختلف، كما هي الحال هنا. ولم يوحِ هذا الصنف من الزجاجيات إلى الحرفيين الإسلاميين بتكييفات جديدة للمنوال، بل هم اكتفوا بتبنّيها فحسب. ويبدو أن موجة هذا النوع من الزخرف لم تتواصل كثيرًا في العالم الإسلامي بعد القرن الثاني هـ/ الثامن م، كما يبدو أنها لم تمتدّ إلى ما بعد الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط. إنّ هذا المثال، بزخرفته التي يُطلق عليها "أسلوب النظّارة" مماثل للمنوال الذي اقتُبس منه إلى درجة أنّه قد عُدّ على الأرجح -في العالم الإسلامي وقتئذ- صدًى أنيقًا للزجاج العتيق. بل كان يجوز تصنيفه ضمن تحف ما قبل الإسلام، لأنّ عُثر على إناءين زجاجيّين، شبيهين في زخرفتهما، في حفريات الفسطاط بمصر، لأنّ الحفريّة الأثرية مؤرّخة بدقة، إذ تحتوي على ميزان عُملة، يحمل تاريخ سنة 132هـ/ 750م، وعلى إناء قياس زجاجي مثلّم، مؤرّخ بما بين 157-144هـ/ 774-762م.

وبينما تلتفت هذه الزجاجة إلى عصور ما قبل الإسلام، فإنّ الصحفة ذات البريق المعدني، المكسورة [110]، والمؤرّخة بسنة 156هـ/ 773م تنظر إلى الأمام. وكما أشرنا أعلاه فيما يتعلق بالفخاريات العباسية ذات البريق المعدني، فإنّ هذه التقنية التي نشأت في الأصل لزخرفة الزجاج كان لها لاحقًا تاريخ طويل مجيد، لا في العالم الإسلامي فحسب، بل في

أوروبا وأمريكا كذلك. وعلى الرغم من أنّ التقنية نفسها إسلامية محضة، إلاّ أنّ التصاميم النباتية التي نشاهدها هنا، موروثة عن سجل العصر القديم المتأخر، كما أنّ طريقة تكييفها تذكّرنا بتلك التي رأيناها في مفردات الزخرفة الأموية.

إنّ تقنية نفخ السبائك المعدنية - أو خليط من المكوّنات اللزجة، والمنصهرة، وشديدة السيولة - في قالب مجهّز بنموذج امتصاص عكسي، تقنية مُتبنّاة بدورها من صناعة الزجاج الإمبراطوري الروماني. وتمامًا مثل القوالب المستخدمة من قِبل نافخي الزجاج الرومان، فإنّ التي استخدمها نظراؤهم المسلمون من الطين أو الخشب، عمومًا. والإبريق [111] مُصنّع بقالب كامل الحجم، يتكوّن من جزأين. وتتألف زينته الرئيسية من نص عربي يشير إلى اسم الحرفي، ومكان الصنع: بغداد. ولم نكن نعرف عن وجود صناعة الزجاج في بغداد إلاّ من خلال الكتابات المعاصرة، إلى أن صدرت سنة 1377هـ / 1958م الدراسة الأولية المتعلقة بمجموعات الأباريق التي ينتمي إليها هذا الإناء. ونجد ضمن الأباريق المعدنية الأولى في الأقاليم الإسلامية الوسطى [92] عدة قطع تشبه في شكلها هذا الإبريق متناسق الجمال، بجسمه الذي يتّخذ شكل الإجّاصة. وقد اقتُبس هذا الشكل بدوره من أشكال أواني السقاية الشائعة في الإمبراطورية الرومانية الشرقية على امتداد القرنين الرابع والخامس م. وهكذا، نستنتج أن كلاً من شكل الإناء، وتقنية زخرفته مُستوحَيان من سجلّ العصر القديم المتأخر.

قبل أن ننطلق في دراسة إنتاج النسيج، والأقمشة، في الأقاليم الإسلامية الوسطى، خلال



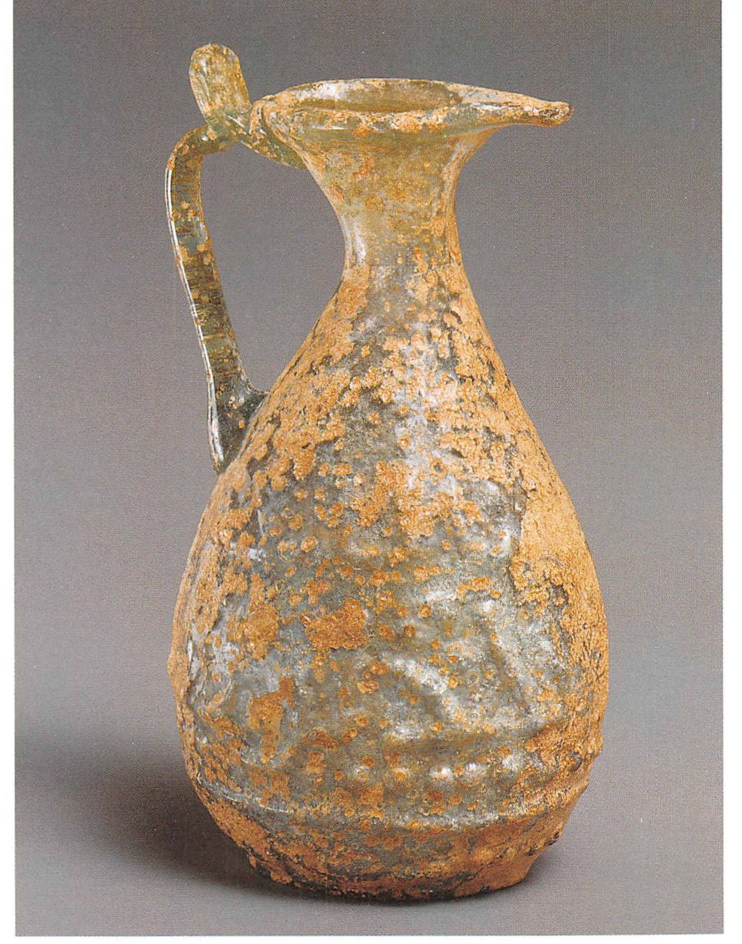


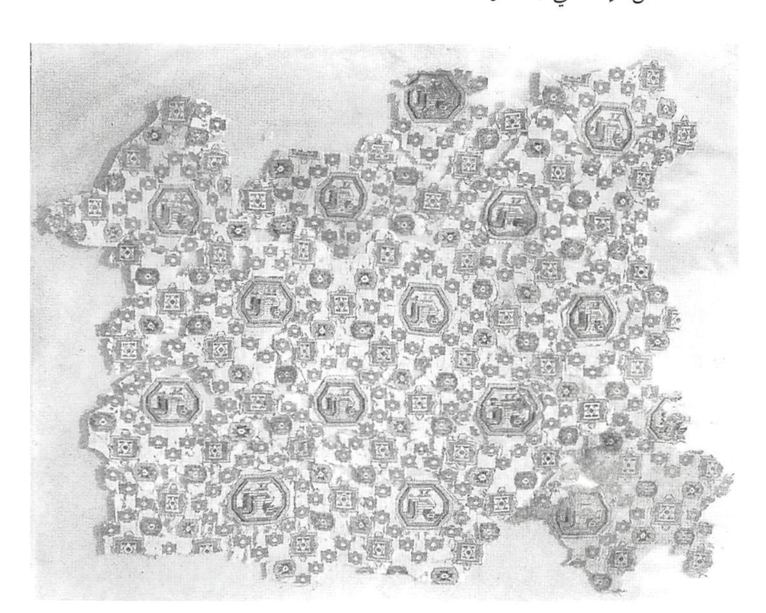
[110] حِلة زجاجية مزخرفة بطلاء لامع. يعود تأريخها إلى 773م، الإرتفاع. متحف الفن الإسلامي، القاهرة

[109] قنينة زجاجية مزخرفة بخطوط دقيقة، الإرتفاع 18.6سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



[111] إبريق زجاجي مزخرف عن طريق التشكيل بالنفخ، بغداد، الإرتفاع 11.1سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك





[112] قطعة حرير مذهبة، 39.5 x 47سم. متحف المنسوجات، واشنطون

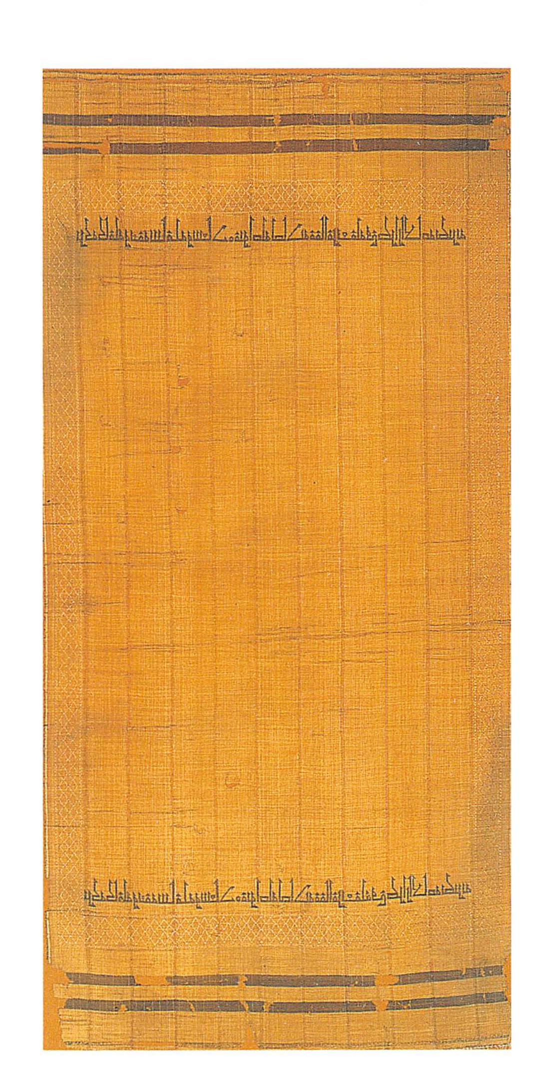
[113] قطعة من الكتان والصوف، 25 x 38سم. متحف المنسوجات، واشنطون



هذه الحقبة، يجب التمهيد بالقول إنّ هذا النشاط كان يمثل الصناعة الأهمّ، والوحيدة، في حوض المتوسط على امتداد الفترة التي يرصدها هذا العمل. ولم تكتفِ هذه الصناعة بإنتاج قطع الملابس فحسب، بل كل المفروشات المنزلية كذلك. والأرجح أنّ قطعة النسيج الفاخرة، بخيوطها الحريرية والذهبية [112]، كانت جزءًا من حلّة منسوجة في العراق، وهي مزخرفة بسلسلة من الديوك، كل واحد منها مُطوّق داخل عنصر مثمّن، من جنس مضلعات القطعة نفسها. ويذكّرنا هذا التصفيف بقوة بلبنات سامرّاء التي درسناها سابقًا.
أمّا قطعة البساط الحائطي المنسوجة بالصوف والكتّان، فهي ستارة من مصر [113]. وعلى الرغم من المعاصرة تُشير إلى أنّها كانت لكل الفضاءات داخل المنازل.
فيما يتعلق بظهور هذه الستائر في مصر، خلال هذه الفترة، تذكر الوثائق ذات الأهمية لـ "الجنيزة" القاهرية (وهي مستودع للوثائق التي جرى التخلص منها) أنّها "كانت عنصرًا منتشرًا وباهظ الثمن في عُدّة العرائس - وإن كنّ من الطبقة المتوسطة - حتّى إن المرء ليتساءل عن وظيفتها". وكانت الستائر البهنسية بالفيوم المصري ذائعة الصيت. وقد ذكرها عدة كتّاب معاصرين، بما فيهم ابن حوقل الذي يقول إنّ ستائر مدينة البهنسا "منسوجة من الصوف والكتّان، وصبغها لا يزول مع مرور الزمن، وتحمل زخارف ملوّنة عليها رسوم [تتراوح ما بين] البعوضة والفيل".
ثم يمثّل الحصير [114] نوعًا آخر من المفروشات. وهو مثال عالي الجودة لمفروشة تغطّي البلاط، وتذكرها وثائق الجنيزة، ممّا يشير إلى أنها كانت منتشرة بكثرة في مناطق شرق البحر الأبيض المتوسط في أثناء الفترة التي يُغطّيها هذا الفصل. وكانت هذه الحُصر تُنسج داخل "الطراز" الخاص بمدينة طبرية في فلسطين خلال نهاية القرن الثالث-بداية الرابع هـ / النصف الأول من القرن العاشر م، وهي مصنّعة من قصب رقيق، ينمو في غور الأردن.

فنّ الكتاب

كما ذكرنا في الفصل الأول، يُعدّ رسوخ القرآن أهم إسهام من بين الأربعة التي كوّنت الفن الإسلامي، ما بين هجرة محمد صلى الله عليه وسلم ووفاته بعد عشر سنوات، بوصفه أرفع المصادر قيمة للمعارف الإسلامية، وبوصف اللغة العربية وسيلة لبثّ هذه المعرفة. وقد أُوليت عناية فائقة لنسخ الكتاب الإلهي ونشره. وبدأت كتابة اللغة خلال العصر الإسلامي المبكّر تنمو من شكلها العادي الأكثر صفاءً، لتصل إلى نصوص فنية جميلة. وتواصل المسار التطوّري على مدى الألفية اللاحقة، وأنتجت آليته التجديدية عددًا من التحولات لا سابق لها، وانتهت بترشيح الحروفية أهم الفنون على الإطلاق.
أُدمج أول الأساليب الحروفية ضمن مفردات الزينة الأموية، فلم تكتفِ الحروفية بالظهور في زخرف الفسيفساء، وعلى الحجر، والمعادن وغيرها، بل نجدها كذلك في فنّ الكتاب.
عندما ندرس هذه المواد نجد أنفسنا أمام خسارة كبيرة، إذ يتبيّن عدم وجود أيّة رُقوق تحمل شارة تفيد انتماءها إلى الحقبة الأموية. ولجمع المعارف المتوافرة حول نسخ القرآن التي أُنتِجت في أثناء هذا العصر التكويني اعتمد الباحثون بصفة كبيرة على طريقتين مختلفتين في نسبة مخطوطات القرآن غير المؤرّخة إلى العصر الأموي.
تتمثّل الطريقة الأولى والأقدم في مقابلة التعريفات المعاصرة لمختلف الكتابات مع تلك الواردة على الورقات المتبقية. وقد تبيّن أن لا طائل من وراء هذه الطريقة، في أغلب الأحيان، إذ تستند إلى منهجية مقتضبة اعتمدها المؤلّفون المعاصرون عند وصفهم الكتابات المعنية. لكن على الرغم من ذلك يبدو أن هناك توافقًا على أنّ هذه الطريقة سمحت بالتعرّف إلى أسلوب مبكّر، ذكره الباحث البغدادي ابن النديم في القرن الرابع هـ / العاشر م في مصنّفه الببليوغرافي "الفهرست". وأُعيدت تسمية هذا الأسلوب ليصبح "الحجازي"، لأنّ ابن النديم نسبه إلى مكة والمدينة، ويعود إلى القرن الأول هـ / السابع م وبدايات القرن الثاني هـ / الثامن م، وتنتمي الورقة المزدوجة [115] إلى ما يُظنّ أنها أوّل مجموعة من الخط الحجازي: وهي ذات شكل عمودي، وحروف تتميز باستطالتها،



[114] حصيرة قراءة، طبريا، 2.33 x 1.156سم. متحف بيناكي، أثينا

[115] ورقة مزدوجة من مخطوطة قرآنية. حبر على ورق الرق. حجم الورقة 30 x 30سم. المكتبة البريطانية، لندن

وميلها باتجاه اليمين.

أما الطريقة الثانية والأحدث في إسناد ورقات الرقّ القرآنية غير المؤرّخة إلى العصر الأموي فتتمّ من خلال مقارنة زخارفها بعناصر زخرفية مماثلة لها متوافرة على البنايات المؤرّخة، أو التي يمكن تأريخها. ويتبيّن أن عناوين السور القرآنية كانت متطورة في زخرفتها منذ تاريخ مبكّر. وأصبح التصميم النباتي المعقد الفائض على الهامش سمة مهمة للشرائط الزخرفية الضيقة الشبيهة بقطع النسيج، التي كانت الأولى من نوعها. إنّ فكرة الجمع بين التصاميم النباتية المتجاوزة، والشرائط المستطيلة، مشتقة إمّا من سجل العصور القديمة، أو السجل الساساني. ومن الجائز أنها اقتُبست من لوحات الكتابات الرومانية المنقوشة المُحاطة بتعشيقة زخرفية tabulae ansatae.

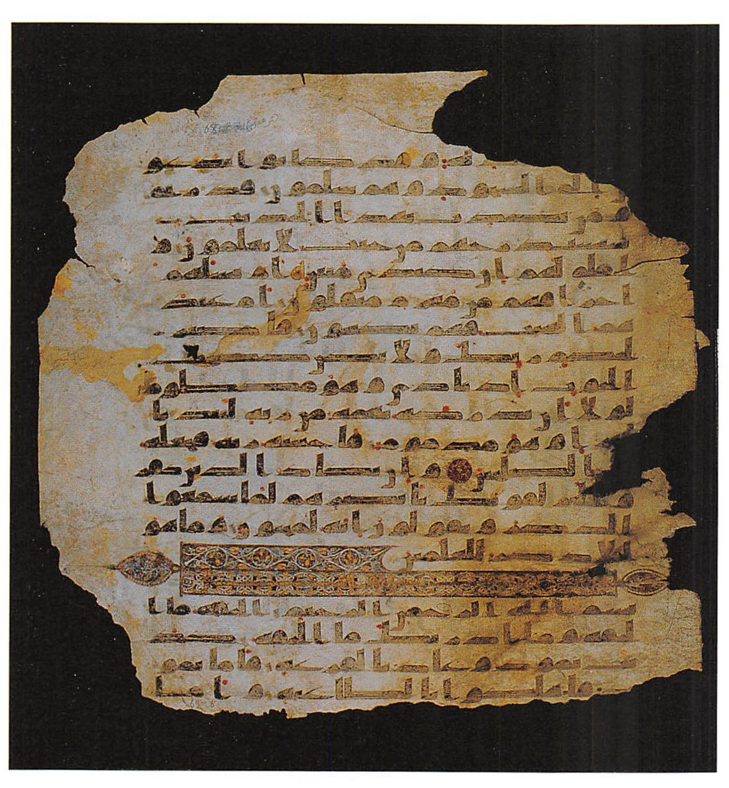
عُثر في سقف الجامع الكبير بصنعاء اليمن على مجموعة من الورقات لنسخة من القرآن، مخطوطة بجمال، ومزخرفة بفخامة، وحجمها أكبر ممّا هو مألوف [116، 117]. تسمح لنا هذه الورقات بالقيام بالمقارنة المذكورة سابقاً التي تُمثّل كما أسلفنا الطريقة الثانية لتأريخ المخطوطات. ثبت أنّ هذه الأوراق عمودية الاتجاه تحوي موتيفات شديدة الشبه بالمُستخدمة لزخرف قبة الصخرة، وقصر الحير الغربي، والحمّام في عنجر، وخربة المفجر، والجامع الكبير بدمشق. باستخدام هذه الطريقة جرى تضييق فترة إنتاج هذه الورقات، وحصرها في النصف الثاني من العصر الأموي، أي ما بين 71هـ/ 691م و 125هـ/ 743م بوجه الدقة. وما يؤكّد هذا التاريخ أكثر هو أنّ الحروفية المزوية المستخدمة على هذه الورقات، شبيهة جدًا بحروفية قبة الصخرة [10]. إن هذا المخطوط - الوحيد من نوعه على ما يبدو - هو النسخة القرآنية الوحيدة المتبقية المزخرفة بهذه الفخامة، التي يمكن تأريخها بالتأكيد في العصر الأموي. وتتألف الزخرفة من أشرطة تفصل كل سورة عن الأخرى، أو تحيط بالصفحات المكتوبة، ومن تصاميم تغطّي صفحات بأكملها. وتتألف واجهة المخطوط من صفحتين (نشاهد منهما الصفحة اليسرى هنا) عليهما تصميم هندسي، وتقدّم لنا مثالاً نادرًا للنموذج الأموي الذي استُخدم لاحقًا في المصابيح الزجاجية المُعلّقة، أو العمودية.

يبدو أنّ شكل القرآن المخطوط الأكثر انتشارًا، كان عموديًا، خلال الفترة الأموية، إلاّ أنّ الشكل الأفقي أخذ السبق في أثناء العصر العباسي المبكّر. ولا نعرف بدقة متى بدأ استخدام هذا الشكل المميّز، ولا السبب وراء ذلك. لكنّ الشكل العمودي انتشر، ثم بقي رائجًا إلى حدود القرن الرابع هـ/ العاشر م على أقل تقدير. ومن الممكن أنّ يكون الخطاطون يلتزمون بتعليمات دينية تأمر بتمييز القرآن الكريم عن غيره من النصوص. أو لعلهم اقتبسوا من شكل اللفائف العبرية لأسفار موسى [ع] الخمسة، أو الأناجيل اليونانية. كما يجوز أن تكون الاعتبارات الجمالية قد أملت هذه الموجة. حصل ذلك على أية حال، من خلال تكييف الكتابة العباسية المبكرة المزوية، بحيث تمددت الحروف الأفقية، لتأخذ شكلها الطولي الذي نشاهده. وواصل الخطاطون العباسيون الممارسة الأموية المتمثلة في كتابة النصوص القرآنية على الرق حصريًا، والأرجح أنّها استمرت حتى القرن الرابع هـ/ العاشر م عندما ظهر أوّل مخطوط للقرآن مكتوبًا على الورق.

كانت ورقة الرق [118] جزءًا من مخطوطة قرآنية وُهبت سنة 262هـ/ 876-875م لمسجد في صور، على سبيل الوقف، من قِبل أماجور (الوالي العباسي على دمشق). وهي تشكّل إحدى النسخ الكثيرة المؤرّخة أو التي يمكن تأريخها من مخطوطات القرآن العائدة إلى القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م. وإضافة إلى ورقاتها الفاخرة المخطوطة بأناقة التي تتألف من ثلاثة أسطر لكل صفحة، تتوافر منها كذلك صفحات أخرى



[116] واجهة من مخطوطة قرآنية. أصباغ وذهب على ورق الرق. دار المخطاط، صنعاء.



[117] ورقة من نفس المخطوطة القرآنية [116]. حبر وذهب على ورق الرق

مزخرفة بزينة هندسية ونباتية.

لقد رأينا ولا سيما في [116] رغبةً في تزيين النص المقدس منذ الفجر الأول للعصر الإسلامي. كما رأينا كذلك في [117] أن الزينة أدّت دورًا في الفصل بين الآيات، ودورًا أهمّ في الفصل بين السور. ولقد استمرّت هذه التوجّهات الزخرفية في أثناء العصر العباسي، بل إنّ بعضها أصبح معياريًا.

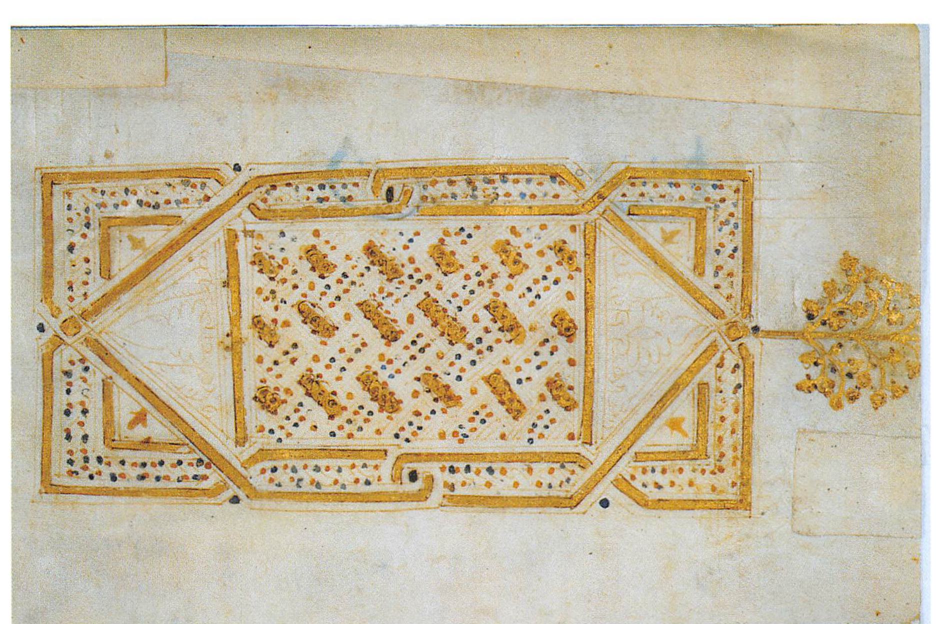
في هذه الفترة -كما في الأموية- ركّز الحرفي القائم على زخرفة القرآن جلّ اهتمامه على الواجهة المؤلّفة من صفحة واحدة، أو على الأغلفة المتألّفة من صفحتين متقابلتين مزخرفتين بالتصاميم الكبيرة المماثلة. وتَرِد هاتان في بعض الأحيان في ذيل الكتاب. وكما نشاهد في النموذج [119]، يُقسّم عادة التصميم الكامل إلى جزأين أو ثلاثة، كما يُحاط أحيانًا بإطار عريض. ويُستخدَم نظام معقد من الضفائر، لإضفاء الإحساس بوحدة التصميم. وتطغى الموتيفات الهندسية، ولا تُستخدم الزهرية منها إلاّ لملء الفراغات. وتتألف بعض أجزاء التصميم من نقاط تجعله يشبه اللوحة الفسيفسائية والتبليط الأبلق opus sectile. (وهي تقنية لزخرفة الأرضية أو الجدار، تستخدم عمومًا قطعًا مرمرية، يتخللها ترصيع بألوان مختلفة). وتزدان صفحات الواجهات -كعناوين السّور- بترتيبات زهرية مركّبة وعريضة، تظهر في الهوامش الخارجية. ويبدو أنها أصبحت سمة ضرورية داخل كل اللوحات الزخرفية المستطيلة في الكتاب. إنّ الجزء القرآني الذي تزيّنه هذه الواجهة مُخطّط بكل أناقة، بكتابة مزوية مبكّرة، تخلق تناسقًا بديعًا بين مواضع الحروف فوق الصفحة. ويبدو أنّ نسق التصميم في الورقة أمامنا، مشتقّ من لوحات الكتابات الرومانية المنقوشة، ومُحاط بتعشيقة زخرفية شبيهة بالمقابض. أمّا الجزء المستطيل فيحتوي على موتيفات تُذكّرنا باللوحات الخشبية المُطعّمة [98] المستوحاة من الأسلوب الهلينستي. وزُيّن الجزءان مثلّثا الشكل بسعف كبير تحيط بجوانبه وريقات بنّية داكنة. ويمكن ربط هذين الجُزأين، في تصميمهما ووظيفتهما، بالمنطقتين المثلّثتين المُطعّمتين بالعظم، والمزخرفتين بورقات الدالية، في المقطع الأوسط للّوحة الخشبية المُطعّمة.

أمّا فيما يتعلق بوظيفة هذه الواجهات في البيئة الإسلامية، فلا يمكن لنا إلاّ اللجوء إلى التخمينات؛ فلعلّها تشهد على الورع والتقوى، أو هي مظاهر ترف مُعلَن! بل لعلّها تكتسي بعض الدلالات الدينية مثلما هي حال "الصفحات الزربية" في المخطوطات الهيبرنية السكسونية Hiberno-Saxon manuscripts العائدة إلى القرنين الأول والثاني هـ/ السابع والثامن م. وقد سعى القائمون الأوائل على زخرفة القرآن، إلى الاقتصار على الخطوط والأشكال التجريدية، ولم يلتفتوا كثيرًا إلى الإمكانات الزخرفية المتعددة التي يتيحها الخط العربي. ثم اعتمدوا على الطبيعة البرّاقة - لكن دون روح - لماء الذهب بأشكاله الرقيقة الدقيقة. ونتيجة ذلك برهنوا على سعي بلا هوادة نحو الروحانيات، ونحو المُطلق. وبما أنّ مهاراتهم الفنية كانت مخصصة لمهمة ذات قدسية لا مثيل لها، فإنّ مفرداتهم تُبصِّرنا بما يمكن أن نطلق عليه: أشكال التعبير الإسلامية الأساسية؛ ونذكر منها: السعي إلى تقديم تنظيم واضح ومتين، ومتشابك مع ذلك، للمساحة المتوافرة، ثمّ خلْق سلسلة من الأقسام بداخل كل وحدة كبيرة، لا تؤدّي محتوياتها - رغم تميّزها إذا أمعنّا في دراستها - إلاّ دورًا ثانويًا. وزيادة على ذلك، لا توجد علاقة وطيدة حميمة بين هذه الموتيفات، فهي تبدو بالأحرى باهتة، وتخدم الانطباع العام. ثمّ إنّ هذه السمات الثانوية نابضة بالحياة، وتُسهم جودتها في إذابة الانطباع ثنائي الأبعاد، من خلال تمديده بلطف نحو العمق. إلاّ أنّ المدى الدقيق لهذه الزيادة في الفضاء يبقى غير محدد. واستنادًا إلى كلّ ذلك، يمكن القول إنّ الفنان لامس آخر المطاف البعد الثالث. وتخلق هذه المداعبة المادية والبصرية بالأشكال الفضائية توتّرًا داخليًا يوازن ما كانت مجرد تركيبة ثابتة جامدة لولاه. ويبدو أنّ كل هذه الظواهر كانت أكثر من مجرد إفرازات مبكّرة، ومحدودة، لشكل فنّي

[118] ورقة من مخطوطة قرآنية. حبر على ورق الرق. يعود تأريخها إلى ما قبل 76-875م. 12.7 x 19.3سم. متحف الفنون التركية والإسلامية، إسطنبول

[119] واجهة مخطوطة قرآنية. حبر، أصباغ وذهب على ورق الرق. حجم الورقة: 10.2 x 17.1سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

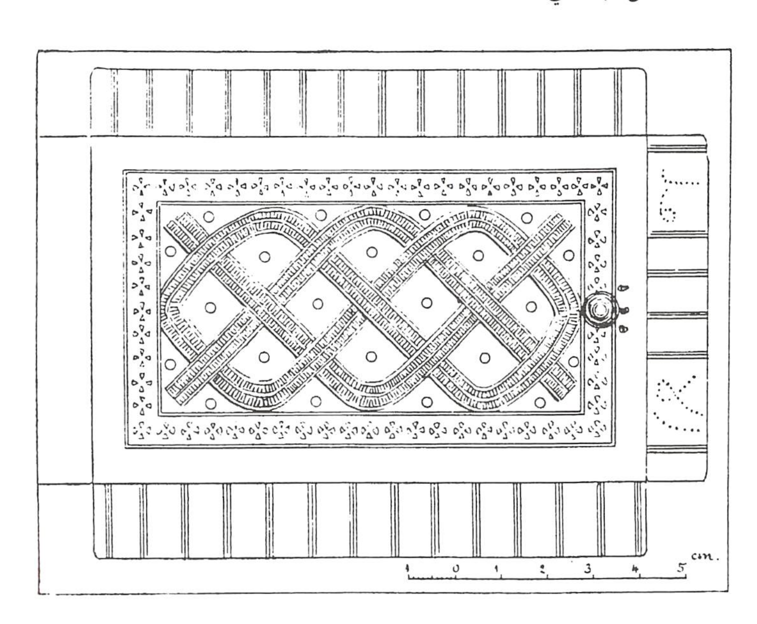




معيّن، إذ تكرر العديد منها في الأعمال الفنية الإسلامية اللاحقة.

يرتبط التصفيف العام لمثل هذه الصفحات بصناعة التجليد المعاصرة لها. وقد أُهدي النموذج [120] (بمعية الجزء الأول للقرآن الذي كان يشتمل عليه سابقًا) على سبيل الوقف، للجامع الكبير بدمشق سنة 270هـ/ 884-883م. وعلى هذا الأساس يشكّل مثالاً نادرًا ومبكّرًا، ويمكن تأريخه لهذه الصناعة التي عرفت تاريخًا مجيدًا لا في العالم الإسلامي فحسب، بل تحت التأثير المباشر لهذا العُرف في أوروبا وأمريكا كذلك.

كان أبو علي محمد بن مقلة وزيرًا لثلاثة خلفاء عباسيين، وقد عاش في العصر الإسلامي المبكّر، في هذه المنطقة من الأقاليم الإسلامية الوسطى (ببغداد قبل عام 328هـ/ 940م على وجه الدقة). حمل الوزير ابن مقلة تطوّرًا تاريخيًا لفن الحروفية العربية. ووظّف معارفه الهندسية ونبوغه لتفعيل ثورة حقيقية في فن الخط، وقد أنجز ذلك بوضع نظام كتابة نصية cursive متناسبة، توازي - إن لم نقل تُنافس - الكتابات المزوية المهذبة جدًا. واتّبع اثنان من تلاميذه القواعد التي أسّسها للكتابات الرسمية (مقابل الكتابات القرآنية)، وقد اعتمدت على المبادئ الهندسية. ثم علّماها بدورهما إلى ابن البوّاب الذي كمّل وجمّل حروف ابن مقلة، لتظهر عندئذ "الخطوط الستة"، أو ما يُطلق عليه: أسلوب الخط النصّي. والمخطوط الوحيد المتبقّي الذي يمكن إسناده، دون تردد، إلى هذا الخطّاط العربي الشهير - وقد كان في خدمة الحكام البويهيين ببغداد - هو نسخة من القرآن أُنجزت هناك سنة 391هـ/ 1001-1000م. وتظهر على هذه المخطوطة مجموعة من التحولات الثورية؛ فهي تكشف لنا أنّ الشكل أصبح عموديًا، بعد أن كان أفقيًا، كما تُظهر موقفًا مختلفًا جذريًا إزاء تركيبة الزخرفة في الصفحة الكاملة [121]. كانت تركيبة التصميم المفضلة في الأزمنة الأولى [119] وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء. وكانت الساحة الوسطى تتكوّن من متشابكات، مع زخارف صغيرة مضفورة مكثّفة، تملأ الفضاء المحيط، بينما يحتوي الهامش على السّعَفة النباتية التقليدية. أمّا تركيبة التصميم الجديدة فهي



[120] غلاف كتاب مصنوع من الجلد، يعود تأريخه إلى ما قبل 84-883، الإرتفاع 7.6سم. العرض 12سم. دار الكُتاب، القاهرة

عبارة عن ترتيب على نطاق واسع يشعّ حيوية، إلى درجة أنه يكاد ينبجس من إطاره. واستُبدلت الخطوط اللطيفة المدوّرة العتيقة بأشكال هندسية محددة بوضوح تكتسي حوافها المطلية أهمية الموتيفات المستديرة نفسها. ثم بدل العنصر المبهم الرتيب، الذي يملأ المساحة لدينا الآن تشكيلة منوّعة من التصاميم الزهرية، والنباتية واضحة المعالم. ولكل منها وظيفة خصوصية في التفاعل المشترك للأجزاء. إضافة إلى ذلك وعلى عكس الأداء ثنائي الأبعاد السابق، يبدو هنا أنّ الحركة تحدث على أكثر من مستوى، بل إنّ العناصر نفسها تُصوّر على الطريقة التشكيلية. إنّ التفاعل المشترك للأجزاء، وحركتها الداخلية، والملامح ثلاثية الأبعاد للكلّ، متساندة تُعطي للورقة مظهرها الحيويّ المتلألئ، وتزيد لوحة الألوان الأكثر تنوّعًا في هذا التأثير. نلاحظ أن البنّي الداكن والكُحلي، المستخدمين آنفًا بشحّ، ومع الذهبي فقط، استُبدلا بالبنّي والأخضر والقرمزي والأبيض. والحقيقة، أنّه لم تتبقّ إلاّ السّعَفة الهامشية - على الرغم من كونها واضحة أكثر هنا، وأكثر أناقة في تفاصيلها ممّا كانت عليه في المخطوطات السابقة - لتؤدّي دور الحبل السُرّي الذي يربط بين هذه التركيبة وسابقاتها. أمّا فيما عدا ذلك، فهذه الصفحة - كمثيلاتها في هذا القرآن - مُلتفتة بحزم تُجاه المستقبل.

كتب ابن البوّاب مخطوطته على الورق، كما هي حال القرآن الأصفهاني المتأخر عليه ببضع سنوات، الذي يُدرس لاحقًا في الفصل الرابع [207]، إلاّ أنّ هذا الخطّاط البارز أنجز هذا القرآن بالكتابات النصية: النّسخي لمتن النص، والثلث للعناوين. والنصّي شكل من الكتابة وُجد منذ بدايات الإسلام، غير أنّه خُصّص حصريًا للوثائق المدنية [122]. ومع وجود كل هذه التحولات في مخطوطة واحدة فلا عجب في أن يكون الباحثون مبتهجين بهذه التحفة الفنية! وهي تقدّم -كما أسلفنا- تاريخ المخطوط وبلد المنشأ. ومع كل ذلك -للأسف- لا يمكن أن نجزم بصدق هذا الدليل! وتوجد العديد من الأدلة الأدبية التي تشير إلى وجود وثائق مبكّرة، ومتأخرة مزوّرة (فكتابات ابن البواب، بوجه خاص، قُلِّدت مباشرة إثر وفاته). وعلى الرغم من أنّ هذه المخطوطة، ولأسباب جوهرية، أقرب ما تكون إلى الأصيلة، من أية مخطوطة أخرى اكتُشِفت حتى الساعة، فإنّ تاريخها -على الأرجح- يعود إلى بضعة عقود بعد وفاة الخطّاط، سنة 412هـ/ 1022م.

الخاتمة

قُسّمت، تقليديًا، فنون القرن السابع إلى الحادي عشر م في الأقاليم الوسطى للعالم الإسلامي حديث التكوين إلى فترتين، وقد حَدّدت السلالات الحاكمة هذا التقسيم، وبدرجة أقل، المناطق التي امتد إليها نفوذ السلالات المعنية، ونتحدث على هذا الأساس عن الفن الأموي (40هـ/ 661م إلى 132هـ/ 750م)، الذي تركّز في بلاد الشام، وعن الفنّ العبّاسي (132هـ/ 750م إلى 390هـ/ 1000م تقريبًا)، الذي تركّز في العراق. فيما يتعلق بالفن الأول أتاح ثراء الطبقة الحاكمة وحماستها لمساندة الفن تشييد المساجد والبنايات السكنية. وتعبّر هذه العمارة عن مؤسسات الدولة، وعن الحياة المرحة في آنٍ معًا. وهو يعكس عدة مصادر فنية مختلفة وتشكيلة عريضة من الأذواق. ويبدو أن الفن الذي ظهر في أثناء حكم السلالة الأموية كان فنّ التكييف والتراصف، وهو اقتراح قدّمه إرنست هرتزفلد في مقال صدر منذ ما يقارب القرن. لقد جرى تبنّي المفردات الغنية للأشكال الشائعة في العصر القديم المتأخر، ثم تكييفها لخدمة أية وظائف جديدة، أو قديمة مطلوبة. كما تراصفت -جنبًا إلى جنب- بصورة خلاّقة- مجموعات هائلة من الموتيفات والأفكار المُقتبسة من جميع المناطق تحت سيادة الأمويين، أو أبعد من ذلك. وهكذا صُمِّمت للمسجد توليفات جديدة من عناصر بنيوية اعتيادية، وأصبحت رسوم الكائنات الحية مقتصرة على المجال المدني، وتزامن التبسيط الظاهر في زخرفة بعض الجدران، أو اللجوء إلى الأشكال الهندسية، مع انفجار فيض من الأشكال، متعددة الموضوعات. ووُلدت جغرافيا جديدة للفن أدّت فيها سوريا والعراق دور المراكز الريادية لرعاية الفن والإبداع، (مع أسبقية لبلاد الشام). وهي جغرافيا سمحت بوجود محاور أصيلة من آسيا الوسطى في البنايات الفلسطينية، أو حتى المشيّدة في مصر. وبعبارات أخرى، عكس الفن الجديد، مجال الإمبراطورية الجديدة بأكمله. كما عكس أحيانًا - ولا سيّما في الفضاءات الخاصة أكثر لعالم السرايا والقصور الريفية - شيئًا من ذوق الأغنياء الجدد الذين توافرت لهم فجأة موارد هائلة.

يمكن وصف الفن العباسي - باستثناء فن البلاط بسامراء - بأنه تنقية وتبسيط للموروث الأموي، وتكتسي -منذ أوّل وهلة- كل الجدران المزخرفة العباسية، واللوحات الخشبية، والتحف الفنية من كل نوع، تقشّفًا وصرامة. والتمثيلات المشخّصة نادرة، ومتباعدة. وقد حاجّ بعض الباحثين سابقًا في أنّ الفن العباسي -شأنه شأن الثقافة العباسية عمومًا- رسم خط النهاية للرؤية الهلينستية العظيمة التي هيمنت على منطقتي البحر الأبيض المتوسط، وغرب آسيا، منذ القرن الرابع قبل الميلاد. أمّا البحوث الجديدة - على الأقل في مجال التاريخ الثقافي - فتنظر إلى الثقافة العباسية المبكرة نظرة أكثر إيجابية وإبداعًا. ويمكن لنا الاعتماد عليها لتفسير تطوّر الفنون البصرية. وتبرز ظاهرتان جديدتان تستحقّان التوقف عندهما؛ الأولى هي: تطوّر مراكز الإنتاج والاستهلاك الثقافي والفني حول مقارّ إقامة الخلفاء في بغداد وسامرّاء، وفي المدن القديمة كالكوفة، والبصرة. وقد أثّرت هذه المراكز

[121] ورقة مزينة من مخطوطة قرآنية. أصباغ وذهب على ورق. بغداد. يعود تأريخها إلى 01-1000م. حجم الورقة 13.5 x 17.8سم. مكتبة تشيستر بيتي، دبلن.



[122] ورقة من نفس المخطوطة القرآنية. حبر، أصباغ وذهب على ورق.


فاتحة الكتاب سبع آيات

بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم ملك يوم الدين إياك
نعبد وإياك نستعين اهدنا الصراط المستقيم صراط
الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين

البقرة مائتان وثمانون وست

بسم الله الرحمن الرحيم
الم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين الذين يؤمنون
بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون والذين يؤمنون
بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون
أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون إن الذين

في كل الطبقات الاجتماعية العراقية، ومن ثم في إفريقية والأندلس غربًا، وخراسان وبلاد ما وراء النهر شرقًا. ووفّر العلماء والمترجمون معارف قديمة أخذوها عن منطقة المتوسط أو الهند، ثم طوّروا جميع المجالات المعرفية باللغة العربية المتوافرة حديثًا، وامتدّت اهتماماتهم إلى كل نواحي الحياة المادية والثقافية. وندين لتلك الأزمنة بالنظريات النحوية أو الشعرية، كما ندين لها بتطويرات الرياضيات الإقليدية، وعلم الفلك البطليموسي. ومع حلول عام 287هـ/ 900م انبثقت عن المجتمع الحضري للعراق رؤية شاملة ومتماسكة للعالم، وقد كانت هناك تباينات داخلية في الرؤى، لكن مع تماسك في الأفكار المشتركة التي قبلتها النخبة المتعلّمة. أمّا الظاهرة الأخرى، فتمثّلت في اكتمال تطوّر الثقافة الإسلامية؛ فقد تكوّنت المدارس الدينية والفقهية، وظهرت البدع والتصوّف والفلسفة والتاريخ والأخلاق وغيرها من الرموز التي تشير إلى قبول واعٍ للرّوح الإسلامية المتجذرة في القرآن وفي السيرة النبوية.

تكمن صعوبة سرد التحولات الشكلية للفنون، أو ظهور التقنيات الجديدة، في التحولات

الثقافية العميقة التي طرأت في العراق أولاً ثم في مجمل العالم الإسلامي. وإنّ أعمال المؤرّخين على غرار المسعودي، والأدباء كالجاحظ، والقصّاصين كالتنوخي، والشعراء كأبي نواس، مدجّجة بالقصص والنوادر والتخيلات التي من شأنها أن تثري الفنون بعدما تُجمع وتُصنّف بطريقة منتظمة. أمّا بوصفها وثائق فردية مستقلة فإنّها مُغرضة وصعبة التأويل. ومع ذلك، فهناك مجالات يمكن أن نقترح فيها بعض الرؤى حول التأثير المباشر للعقيدة الجديدة ومتطلباتها الاجتماعية والأخلاقية في الفنون، وأحد هذه المجالات هو تحويل النشاط الاعتيادي للكتابة إلى رسالة تحمل رموزًا ودلالات، تنقل معاني مستقلة عن شكلها. أو تحويلها إلى مادة تستحق أكثر الزخارف تعقيدًا. بل تحويل الكتابة أصلاً إلى غاية في حد ذاتها، أي إلى عمل فنّي. والمجال الآخر المفتوح لدراسة التأثير آنف الذكر في الفنون هو المجموعة المعقدة من التغييرات التي نطلق عليها: التبسيط والتجريد والتنميق الأسلوبي، وقد جُمع واختُصِر تأثير هذه التغييرات تحت مفردة "أرابيسك" [الرقش]، وهو مصطلح اختُرِع في عصر النهضة الإيطالية، واعتمده في القرن الثاني عشر هـ/ الثامن عشر م، الكُتّاب الألمان المتخصصون في الجماليات، وهو يعني الترتيب الشكلي للزخرفة النباتية، ضمن تعاقب لا ينتهي من اللفائف، كما يشير كذلك، إلى مفهوم الموتيف المُكرّر بلا نهاية.

يمكن فهم المركز المتميز الذي اتّخذته الكتابة والأرابيسك - سواء كان شكلاً أو مفهومًا - أو الذي أُعطي لهما على أنّه انعكاسات مباشرة، أو غير مباشرة للحياة الفكرية العراقية اللامعة. وقد حصل ذلك بوجهين؛ الأوّل: أنّ الشكل والمفهوم كليهما، عكَسا - أو عبّرا عن - تشكيل أصول الفقه، أي النظام القانوني السائد، لاتخاذ القرارات وتمرير الأحكام؛ فأصول الفقه، مثل الزخرفة تمامًا، مبنية على المنطق، ويمكن تمديدها لتلبية أية احتياجات فردية أو اجتماعية. إنّ هذا النظام، الذي قبلته غالبية النخب هو الذي يمكن أن يفسّر سهولة انتقال التقنيات والموتيفات الجديدة من مكان إلى آخر، وتكييفها للظروف المحلية. والوجه الآخر، من خلال اختراق الأفكار الإسلامية أو غير الإسلامية في أصلها لكل المجتمعات الإسلامية؛ وهو ما أعطى هذه المجتمعات شخصية مميزة خاصة بها، ويكمن وراء كل هذا، مفهوم الله، بوصفه الخالق حصرًا، ومن ثمة زيف كل الأشياء المرئية. إنّ هوان العالم البصري وزيفه، يفتحان باب الحرية لابتكار أية توليفات من التفاصيل غير المتوقعة لتبدو للعين العصرية إبداعات مذهلة. ويُطلق على هذا النهج، اسم "المذهب الذرّي" atomism، وقد استُخدم كثيرًا لتفسير أصالة الفن الإسلامي المبكّر.

وهناك وجه ثالث يستخدم الهندسة؛ وقد شكّل البحث في هذا المجال موجة خلال العقود الأخيرة. تُعدّ التطوّرات الهندسية بالفعل أحد الإنجازات المميّزة للفكر الإسلامي في القرنين التاسع والعاشر م، فالهندسة على غرار المعايير التي أرساها ابن مقلة في مجال الكتابة تقنية لها قواعد مباشرة وواضحة، وطبقًا لهذا ربما تكون قد اكتست مكوّنًا أيديولوجيًا إضافيًا ينعكس فيه النظام العباسي. لكن التأثير الشامل للهندسة في الفنون ينتمي في واقع الأمر إلى القرون اللاحقة، على الرغم من انطلاق بعض البدايات الغريبة في شمال شرق إيران، كما سوف نرى لاحقًا.

و إن النظر في نهاية المطاف إلى هذه القرون استنادًا إلى مرحلتين من الأداء الفني محددتين بوضوح قد يجرّ إساءة فهم للدور الذي أدّته الفنون في المجتمع، وقد يولي أهمية مُضخّمة للتحولات السياسية الرئيسية. بل لعلّه يجدر بنا النظر إلى الفترة التي انطلقت مع قبة الصخرة (71هـ/ 691م)، وانتهت عمومًا بسقوط بغداد بين أيدي قائد شيعي (333هـ/ 945م) بوصفها حقبة ألمّت بها عدة صروف، وفق إيقاعات لا نستطيع حتى الساعة فك طلاسمها: تشكيل طقوس جديدة في الممارسات العقائدية؛ وأمراء يسعون إلى الحفاظ على دينهم، والتصرف كما الملوك القدماء؛ وتجّار وحرفيون يكتشفون أسواقًا ومنتجات جديدة؛ وقادة دينيون، ومفكّرون يصوغون أصول الفقه والمعارف الإسلامية، بل أفراد يسعون أحيانًا إلى إيجاد طرائق لإنقاذ أنفسهم والوصول إلى الطمأنينة النفسية. إنّ كل هذه الصروف والمتغيرات، العامة أو الخاصة، والعلنية أو السرية، انعكست في فنون الأقاليم الإسلامية الوسطى، وثقافتها المادية على امتداد فترة المخاض هذه. وقد خلقت جوًّا من النشاط الكثيف انبثقت منه في آخر المطاف أساليب متماسكة في الفن الإسلامي المبكّر. بفضل - وتحت - تأثير بغداد انتقلت هذه الأساليب -وإن لم تنتقل الأمزجة التي أوْحت بها- إلى مجمل عالم المجتمعات الإسلامية أو "الأمّة" أي: المرادف الإسلامي للمزيج الثقافي الهلينستي koiné في العصور القديمة. لقد شكّلت هذه الأساليب أُسس فنون العالم الإسلامي منذ ذاك الحين.


Palermo
SICILY
raneanSea
IQIYA
Sabra-al-Mansuriya
Sus
yrawan
Mahdia
10°
15°



45°
40°
35°
30°
5°
0°
5°
SPAIN
AL-ANDALUS
Madinat al-Zahra
Cordova
Seville
Granada
Medite
Fez
M A G H R I



الفصل الثالث

الأقاليم الإسلامية الغربيّة

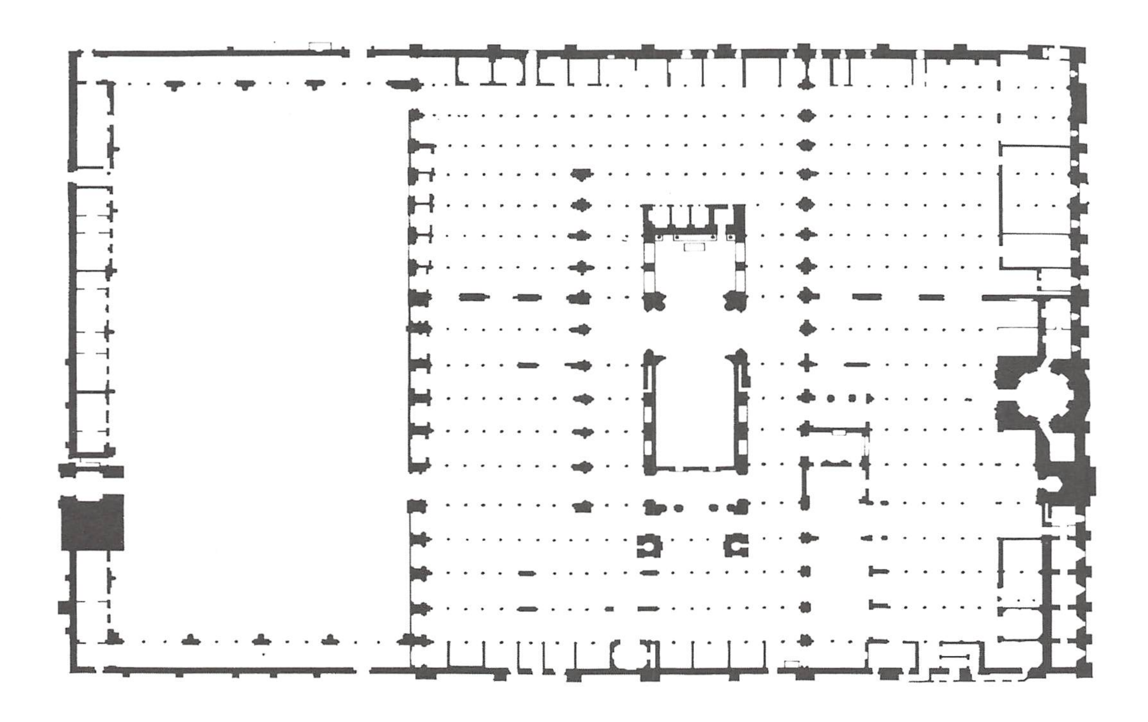
تَركّز التاريخ الثقافي للأقاليم الإسلامية الغربية في أثناء القرون الأولى للحكم الإسلامي في منطقتين؛ إحداهما ولاية إفريقية تحت حكم ولاة السلالة الأغلبية، بعاصمتها الجديدة: القيروان، ومدنها الساحلية المُحصّنة، مثل: سوسة؛ والأخرى الأندلس، وهو اسم عام أُطلِق على كل أجزاء شبه الجزيرة الإيبيرية تحت الحكم الإسلامي. بقيت الأولى -من عدة أوجه- تابعةً ثقافيّةً للخلافة في الشام والعراق، وقد تعرّضنا لعمارتها في فصل سابق، لكن الأخرى أنتجت ثقافة وفنّا أصيلين يستوقفان الدارسين. أمّا في المنطقة التي تفصل بينهما فقد أسست السلالة الإدريسية الصاعدة مدينة فاس، واستقرّت بالكامل في شمال شرق المغرب الأقصى، وشمال غرب الجزائر الحاليين. لكن المنطقة أوحلت في الفتن الداخلية على الرغم من استقبال السلالة نفسها مستوطنين أندلسيين في القرن الثالث هـ/ التاسع م، ولن تظهر أهميتها الفنية، وحتى الأثرية، إلاّ مع أواسط القرن الرابع هـ/ أواخر القرن العاشر م، وسوف نتناول منشآتها بالدرس في الفصل السابع . فتح المسلمون صقلية في القرن الثالث هـ/ التاسع م، لكننا لا نكاد نعرف شيئًا عن فنونها، ولا ثقافتها المادية، تحت الحكم الإسلامي المباشر.

لم ينجُ إلاّ عبدالرحمن بن معاوية من المجزرة العباسية التي فتكت بالأمراء الأمويين سنة 132هـ/ 750م، ثم تمكّن عبدالرحمن -بعد فراره إلى الأندلس- من أن يصبح واليًا مستقلاً هناك، بفضل السند الذي وجده لدى المستوطنين السوريين الموالين للأمويين، وأتباعهم من بربر إفريقية الذين لا يقلّون عنهم عددًا. وقد حكمت ذرية عبدالرحمن إلى حدود عام 399هـ/ 1009م ثلاثة أرباع شبه الجزيرة الإيبيرية، التي كانت تحت النفوذ الإسلامي. لم يكن الحكم سهلاً، ولا سلميًا؛ إذ كان عليهم صدّ الممالك المسيحية في الشمال، والتيارات الثورية داخل مملكتهم. ومع زمن عبدالرحمن الثاني (حكم ما بين 237-218هـ/ 852-833م) كانت قد تطوّرت حياة ثقافية ذات بال، داخل المدن الجنوبية لإشبيلية وقرطبة وحولها، وفي عاصمة الفيزيقوط سابقًا طليطلة. حفّزت السمعة الإيجابية التي تتمتّع بها بغداد إلى توريد الثقافة العباسية الراقية. وقد شكّل استقدام علي بن نافع وإعجاب الناس بالشخص والشخصية رمزًا لهذا الافتتان بالثقافة العباسية؛ كان علي بن نافع (المعروف بزرياب) يحترف الغناء، وهو رجل ذو مناقب عدة (أو لعلّ المؤرّخين المتأخرين قد ألصقوا به كثيراً من المناقب) يُفترض أنه أدخل الذوق الرفيع، والعادات المُهذّبة، إلى الغرب الأقصى الإسلامي قليل الرفعة. بلغت السلطة الأموية أوجها في القرن الرابع هـ/ العاشر م، تحت حكم عبدالرحمن الثالث، وابنه الحَكم (365-299هـ/ -912 976م). آلت الخلافة إلى الأمراء الأمويين، وأصبحت عاصمتهم قرطبة التي كانت إحدى أغنى المدن في العالم القروسطي، وأكثرها تألّقًا. كان شعراؤها مشهورين في مجمل العالم الإسلامي، وقد أثّروا كذلك في الشعر المدني الغربي المسيحي حديث النشأة. كانت الخلافة الأموية في إسبانيا -من عدة أوجه- المركز الثقافي الأقوى والأوحد في أوروبا، وكانت لها تأثيرات قوية على الشرائح العريضة من السكان المسيحيين واليهود داخل الأندلس وخارجها.

العمارة والزخرفة المعمارية

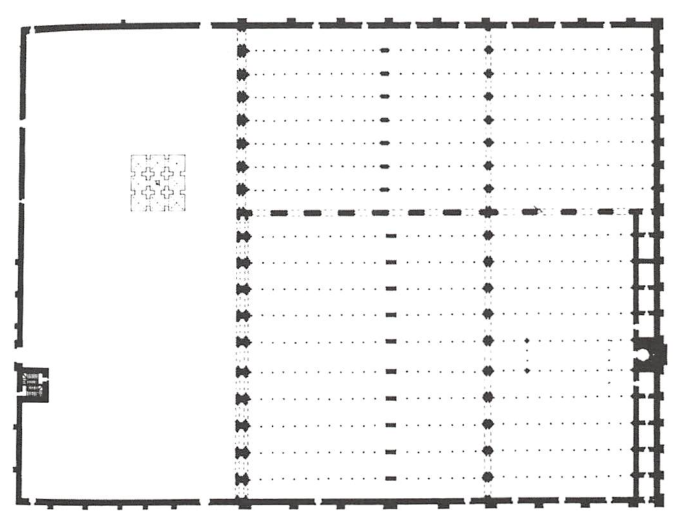
الأمويون في إسبانيا: 390-132هـ/ 1000-750م

يُعدّ الجامع الكبير بقرطبة [123]، أروع منشأة معمارية شيّدها الأمويون في إسبانيا. وهي اليوم على شكل مستطيل، طوله 190 مترًا، وعرضه 140 مترًا، وتشغل ثلث مساحته تقريبًا باحة مزروعة بأشجار البرتقال، تحيط بها على ثلاثة جوانب أروقة معمّدة، رُمّمت بكثرة. بينما تمتدّ في الجانب الرابع، قاعة صلاة شاسعة، فيها سبعة عشر رواقًا، قائمة على ستة عشر صفًا من الأقواس بأعمدتها. تجري هذه الأخيرة باتجاه جنوب غرب – شمال شرق؛



[123] قرطبة، الجامع الكبير، المقصورة

[124] قرطبة، الجامع الكبير، مخطط



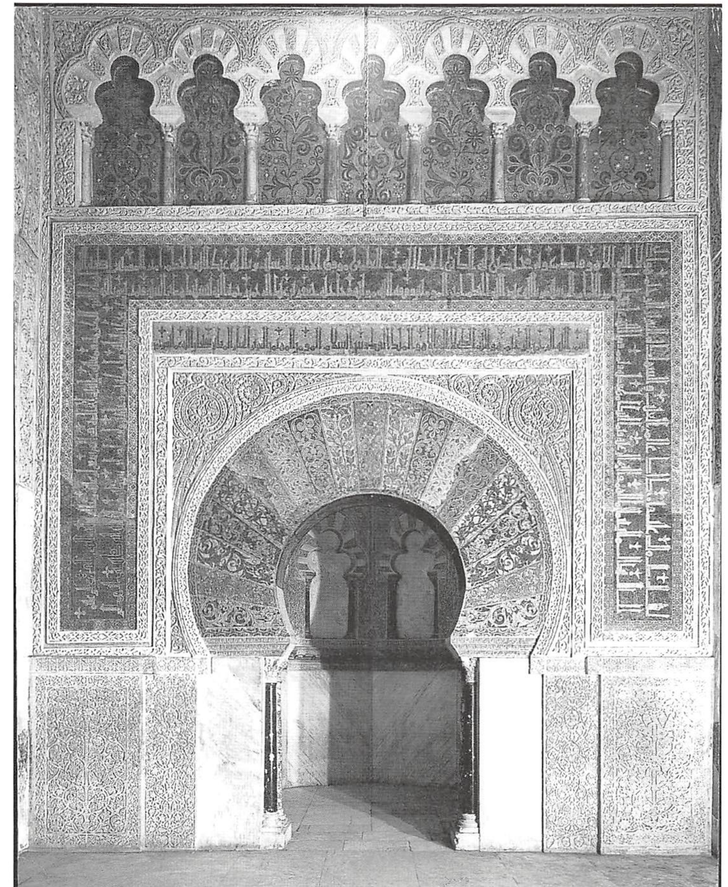
[125] قرطبة، الجامع الكبير، تسلسل البناء، 6-784م، 52-833م، 76-961م، 987م

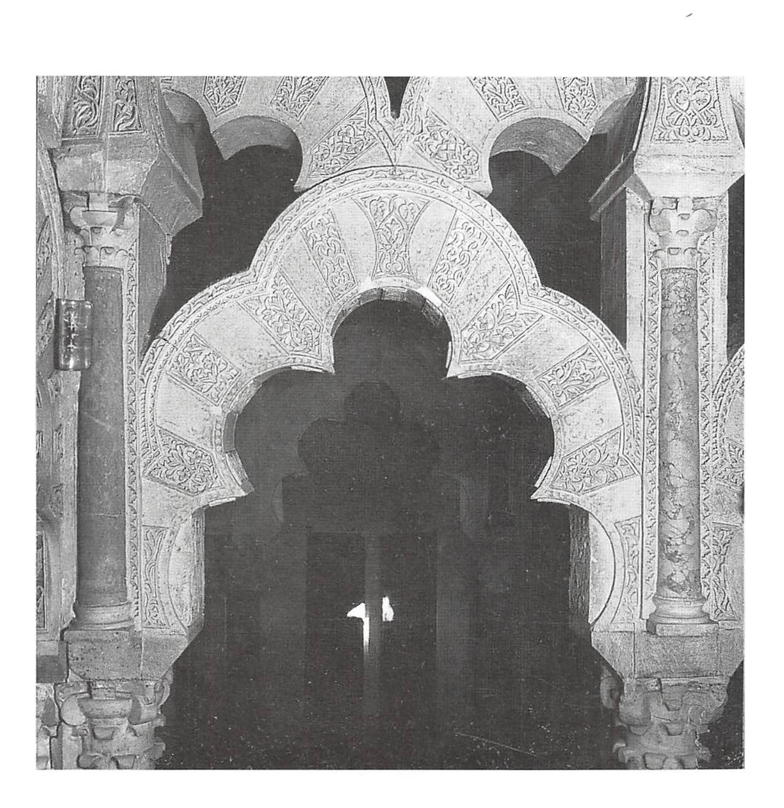
إذ كان يُعتقَد خطأً في الماضي أنه اتجاه القبلة. وهناك اثنتان وثلاثون فسحة بين الأعمدة، تبلغ كل واحدة سبعة أمتار، باستثناء الفسحة السادسة من الجنوب الغربي التي تبلغ ثمانية أمتار. ثمّة في منتصف قاعة الصلاة كاتدرائية قوطية شُيِّدت عام 919هـ/ 1513م رغم المعارضة الشديدة. كما توجد كنائس ومعابد صغيرة قوطية، أو عائدة إلى وقت لاحق، انطلاقًا من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. رُمِّمت الأسوار الخارجية أكثر من مرة، وهي مقوّاة بالدعامات، ويتخللها اثنا عشر بابًا مزخرفًا.

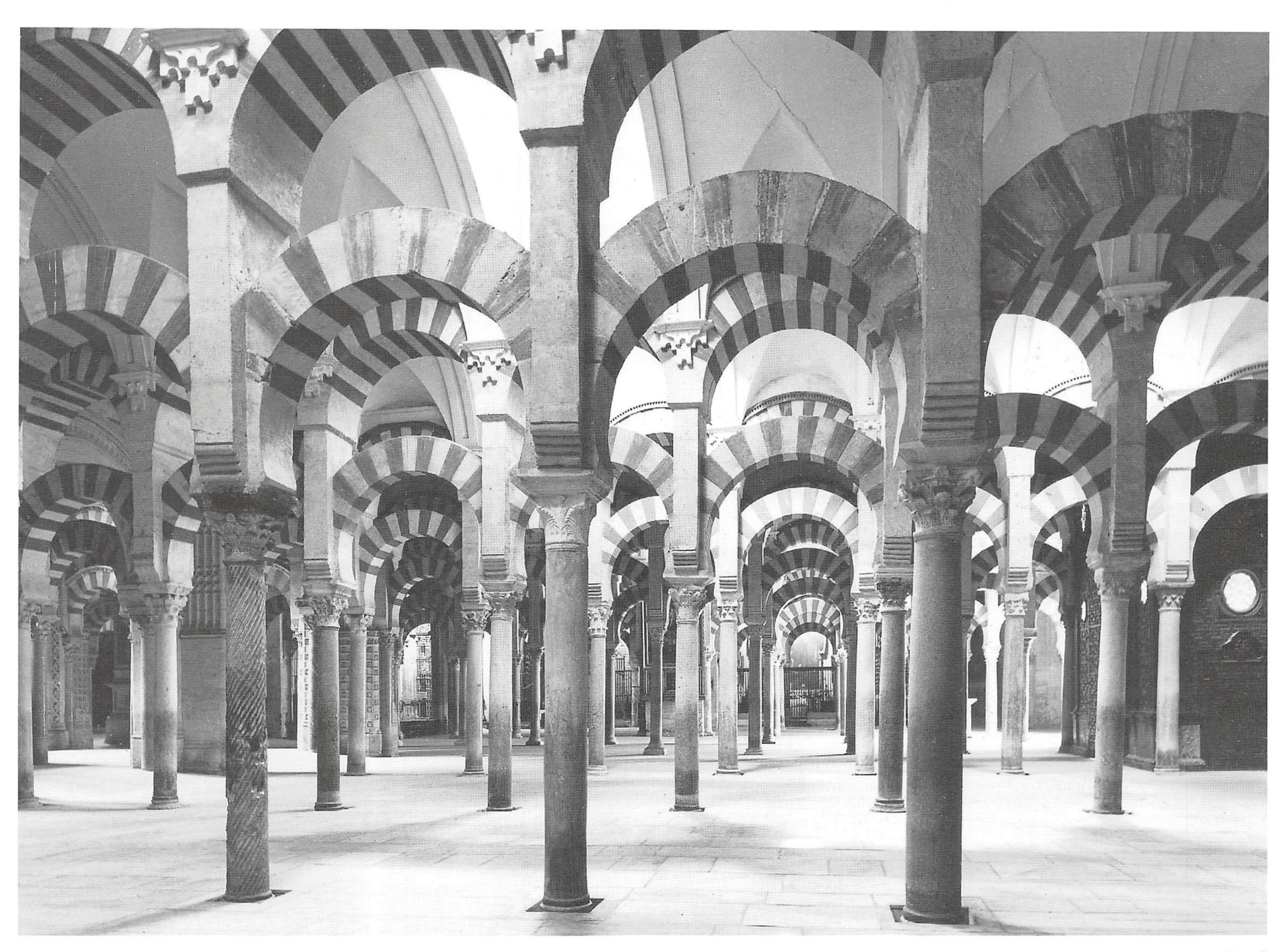
يتّضح من هذا الوصف السريع أنّ الجامع لم يُبنَ دفعة واحدة، حيث يمكن تقسيم الأشغال الإسلامية إلى أربع مراحل [125] حددتها (باستثناء تفاصيل قليلة) المراجع الأدبية والوثائق الأثرية. بُني الجامع الأول ما بين 169-167هـ/ 786-784م، على الأرجح مكان كنيسة مسيحية. كان يتألف من تسعة أروقة أو أحد عشر رواقًا، لكلّ واحد اثنتا عشرة فسحة بين الأعمدة، مع رواق أوسط أوسع من الآخرين يكوّن زاوية قائمة مع حائط القبلة. قام عبدالرحمن (حكم ما بين 237-218هـ/ 852-833م) بالإضافات الأولى. يمكن أن يكون قد زاد رواقين إلى بيت الصلاة، لكن من المؤكّد أنه أضاف لها ثماني فسحات بين الأعمدة. حصل التوسّع الثاني - وهو أبرزها – إبّان خلافة الحَكَم (365-350هـ/ 976-961م) الذي زاد في طول الجامع اثنتي عشرة فسحة أخرى، ثم شيّد مجموعة من البنايات المدهشة [124] على محور الممر المركزي للبناية الأصلية. بدأ بإقامة القبة المركزية (التي أصبحت اليوم كنيسة فيلافيثيوزا Villaviciosa Chapel)، وانتهى بإضافة ثلاث قباب أخرى قدّام المحراب المزخرف بثراء [126]. يبدو شكل المحراب دائريًا تقريبًا، بينما هو في الواقع على هيئة حُجرة ذات سبعة أضلع. كانت المنطقة قبالة المحراب مفصولة عن باقي الجامع، وتُشكّل المقصورة. قام المنصور وزير الخليفة هشام سنة 377هـ/ 987م، بالإضافة الثالثة [127]، وهي توسعة بثمانية ممرات باتجاه شمال-شرق، استَخدمت عن قصد طرائق البناء المُبكّرة. وقد جعلت العمل النهائي يبدو تقليديًا أكثر فيما يتعلق بنسبة العرض إلى الطول. لكن هذه التوسعة دمّرت التناظر المحوري. حصلت إضافات أخرى في أثناء القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م، قام بها أمراء أمويون مختلفون، لكنها تبقى كلها ثانوية، باستثناء المئذنة

[126] قرطبة، الجامع الكبير، المحراب

[128] قرطبة، الجامع الكبير، قوس متعدد الفصوص







[127] قرطبة، الجامع الكبير، إضافات المنصور

البديعة التي شُيِّدت سنة 340هـ/ 952-951م. وقد رأى فيها بعض الباحثين حديثًا رمزًا للسلطة الأموية في مواجهة القوة الصاعدة للفاطميين بإفريقية.

أعاد جامع قرطبة مثلما حصل في العديد من المساجد التقليدية المبكّرة استخدام عناصر من البنايات العائدة إلى ما قبل الإسلام (ولا سيما الأعمدة والتيجان)، إلاّ أنّ عددًا من المستحدثات المهمة حوّلته إلى واحد من أعظم المعالم المعمارية القروسطية. يتمثّل أوّلها في زيادة علوّ البناية بتشييد صفّين من الأقواس. وقد جدّت هذه التقنية في الجامع الأصلي، وحُوفظ عليها في كل الإضافات اللاحقة. يرتفع الصف السفلي من الأقواس قائمًا على الأعمدة المألوفة. أمّا الصف العلوي فيرتكز على سوارٍ طويلة، ومرهفة، مُدرّجة ما بين الأقواس السفلية، وقائمة بدورها على الأعمدة. لم تتوافر في إسبانيا الأعمدة الضخمة المميّزة لبلاد الشام، وكانت الأعمدة المُتاحة صغيرة لا تطيق حمل مساحة كبيرة على العمادات. ونتيجة لذلك نشأت هذه البنية الفوقية العجيبة، المنطلقة نحو الأعلى، والقائمة على عمادات كثيرة وقصيرة. وقد خلق هذا التصميم سقفًا معقّد البنية، ذا أثر بصري أصيل، زاد في متانته تناوب ألوان الحجر، واستخدام القرميد والملاط.

يتعلق المستجدّ الثاني بإضافات الحَكَم التي تمثلت في الأقواس، والقباب، والمحراب. فبعد أن كانت أقواس المبنى الأصلي نصف دائرية، ومكشوفة بعض الشيء، ها قد أصبحت متعددة الفصوص [128]، وبدل الحفاظ على العقد وحدةً كاملةً قسّمه المعماريون إلى أجزاء صغيرة خلقت بدورها نموذجًا معقّدًا من الأقواس المتشابكة. واستُخدمت هذه الأخيرة سندات للبناية، وتصاميم زخرفية للمساحات الحائطية والبوابات، في آنٍ معًا.

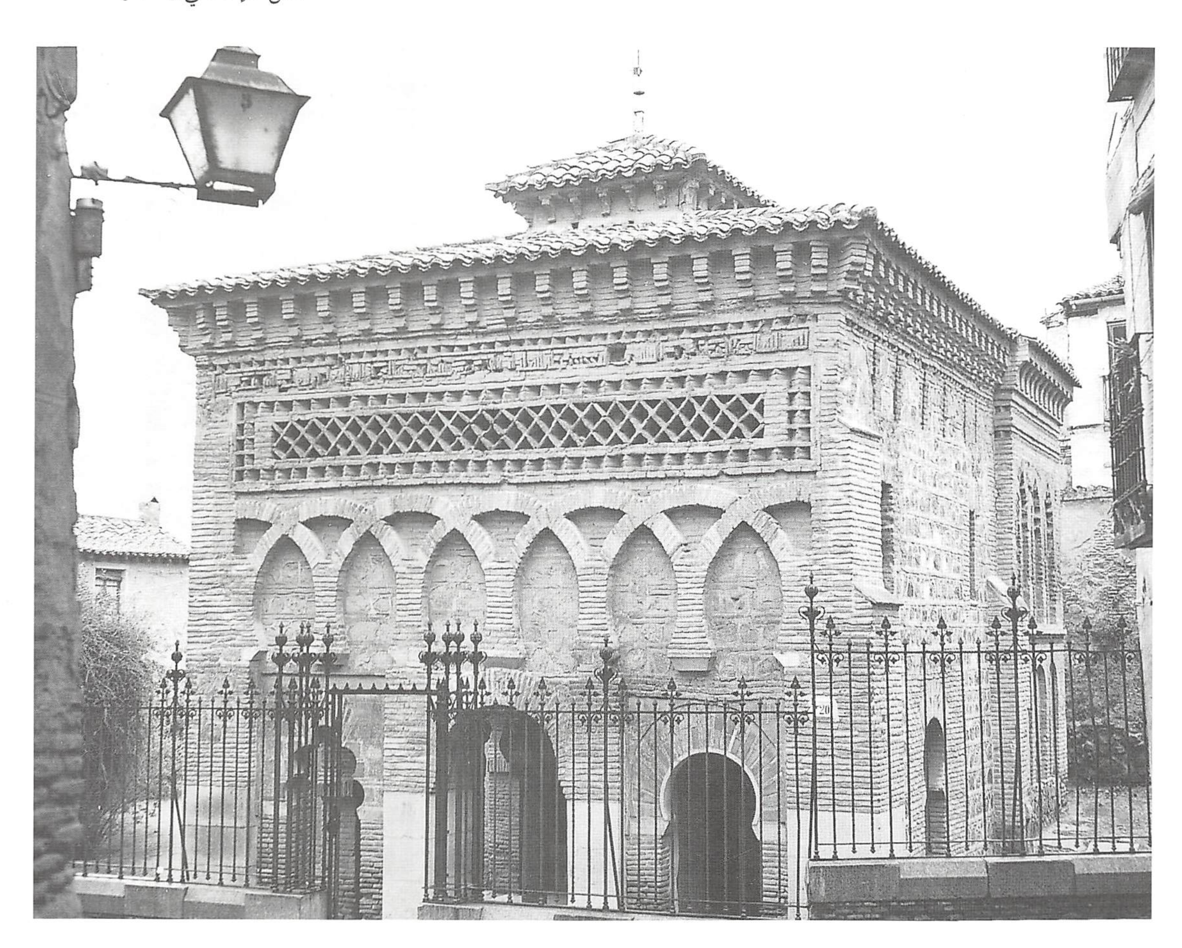
ويختص المستجدّ الثالث بالقباب الأربع، فقد احتفظت القبة الرئيسية قدّام المحراب بالمثمّن التقليدي المُعتمد على قوس الزّفر، لكنّه قائم على ثمانية أضلع عريضة ترتكز على أعمدة صغيرة محشوّة بدورها بين أضلع المثمّن [129]. ومن شأن هذا الترتيب أنّ يُقصّر في طوله، بينما تكتسي قاعدة المثمّن شكلاً متمايلاً، وتتكوّن من أربعة وعشرين ضلعًا منجذبًا نحو المركز، ومغطّاة بالفسيفساء. تقدّم القباب الثلاث الأخرى تنوّعًا جديدًا يستخدم النمط نفسه. ونجد في كنيسة فيلافيثيوزا أكثر هذه المحاور إثارة؛ إذ تُحوِّل الأضلعُ مستطيلاً إلى مربّع.

يصعب تقويم الدلالة البنيوية لهذه المستجدات، لكن تبرز مسألة بكل وضوح: فقد حملت التغيرات في بناء الأقواس وفي مظهر القباب زيادة ملحوظة في القيمة الزخرفية والتعبيرية لتلك الأقواس والقباب. إنّ ما كان في السابق مجرد أشكال وخطوط معمارية بسيطة



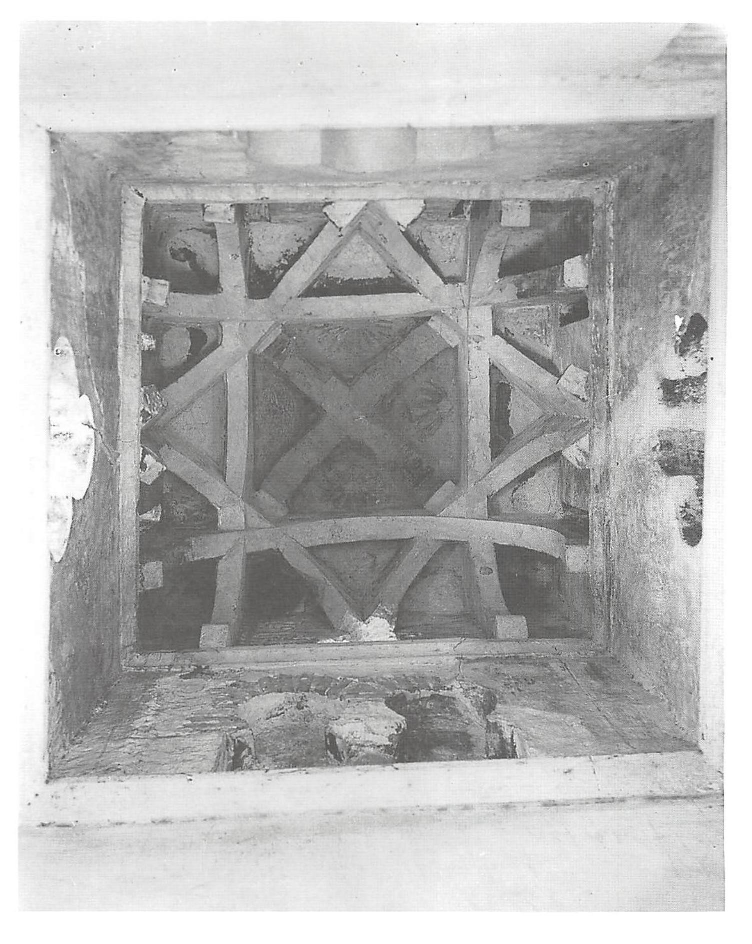
[129] قرطبة، الجامع الكبير، القبة أمام المحراب

تحوّل إلى عناصر معقدة، وجُزِّئ إلى وحدات أصغر، ثم أصبحت هذه الوحدات بدورها مساحة أو شكلاً مزخرَفين. وهو ما حصل على سبيل المثال لكل قطعة حجر من التي تكوّن القوس، أو للمساحات المثلثة الجديدة الفاصلة بين الأضلع الحاملة للقباب. تحوّلت الأشكال الواضحة للقبة الكلاسيكية إلى توليفات شديدة التعقيد من الخطوط والأشكال، التي تكاد تكون مشتقة مباشرة - مع تفاوتات - من وحدات إنشائية معيّنة. لقد أقرّ المعماريون المسلمون في إسبانيا بالدلالة الزخرفية للمستجدات التي حصلت في قرطبة، ويظهر ذلك في المسجد الصغير المعروف بباب مردوم في طليطلة [130، 131] (الذي أصبح الآن كنيسة كريستو دي لا لوز). ويعود تاريخ المسجد إلى سنة 390هـ/ 1000م



[130] طليطلة، باب مردوم، منظر عام

[131] طليطلة، باب مردوم، قبة



تقريبًا، وينتمي مخططه إلى نوع شائع في العالم الإسلامي ظهر في العصر العباسي، وتناولناه آنفًا بالدرس. وتكمن أصالة هذا المسجد في قبابه التسع الصغيرة المزخرفة، وهي مزودة بأضلع مرتّبة ضمن نماذج متنوعة، ولا وظيفة بنيوية لها كدعامات.

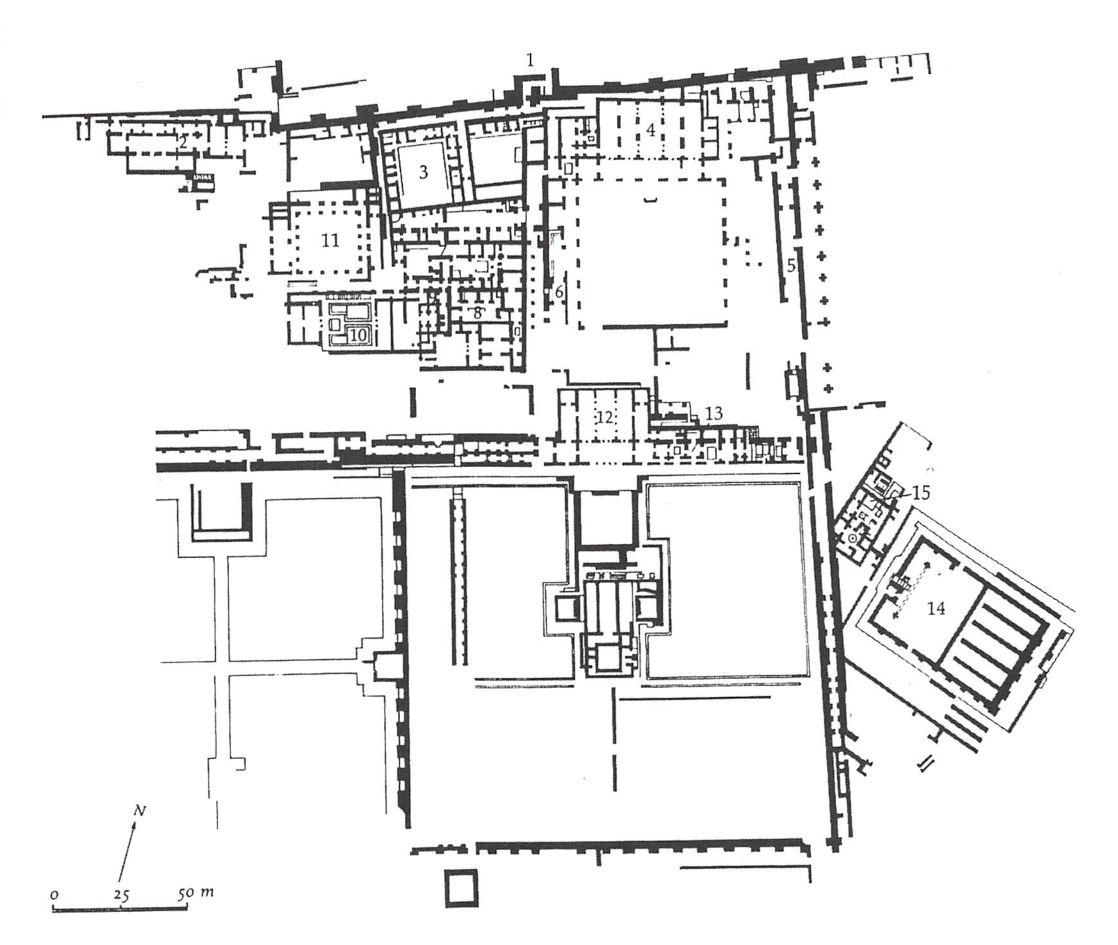
قُورنت في كثير من الأحيان أضلع قرطبة بتلك المستخدمة في العمارة الغربية المسيحية المتأخرة، ثم ربطها البعض بالأضلع التي نجدها في الكنائس الأرمينية، وببعض خصائص تقنيات بناء القباب الساسانية والإيرانية المتأخرة، كما أعطى البعض الآخر أصولاً شرقية للأقواس متعددة الفصوص. ونجدها بالفعل في المشكاوات الزخرفية لبعض البنايات العباسية (قصر عشير في سامرّاء، جامع ابن طولون في مصر)، وما يزال الشك يحيط بجلّ هذه الفرضيات، لكن مثال كنيسة فيلافيثيوزا -حيث فُحصت طريقة بناء القبة- يُظهر أنّ المعماريين في قرطبة لم يكونوا واعين تمام الوعي بالإمكانات البنيوية للضلع التي تتيح قبابًا أكثر خفة. كما يبدو من العمارة الإسلامية المتأخرة في الغرب لم يلحظ أنّ هذه الأضلع لها قدرات بنيوية، ومن الجائز أنه لم تكن لهذا التيار أيّ علاقة بتطوير بناء القبة في العالم المسيحي.

إنّ مسألة الأصول مشكلة عسيرة، ونكاد نجهل بالكامل تاريخ طرائق البناء الإيرانية في أثناء القرون الإسلامية الأولى. وعلى الرغم من ذلك عُولجت هناك الأشكال في بنايات نهاية القرن الخامس هجري / الحادي عشر والثاني عشر م بطريقة شبيهة بتلك المُستخدَمة في قرطبة، لكنّ الموتيفات المعمارية والزخرفية مختلفة.

أمّا فيما يتعلق بالأقواس متعددة الفصوص فيجوز منطقيًا أن نتساءل إن كان البنّاؤون الإسبان قد حوّلوا، بالفعل الأشكال الزخرفية الشرقية إلى أشكال إنشائية؛ لأنّ التطوّر في أغلب الأحيان سار في الاتجاه العكسي، فالأرجح على هذا الأساس أن تكون أقواس

[132] مدينة الزهراء، مخطط

[133] مدينة الزهراء، رواق الحضور



قرطبة وقبابها تطوّرات محلية إسبانية، لعلها انطلقت مع الطوابق الثنائية للأقواس في الجامع سنة 167هـ/ 784م، التي قد تكون استلهمت من الأعمال الهندسية الرومانية الضخمة، مثل قناة جر المياه بمارِدة شمال قرطبة. لكننّا في المقابل نجد في مناطق أخرى من العالم الإسلامي نظائر تعكس العلاقة نفسها بين البناء والزخرفة.

يتعلق آخر الجوانب المهمة في جامع قرطبة بالمحراب؛ فشكله الذي على هيئة حجرة كاملة أمر غير مُعتاد، يُحتمل أنه كان يشير إلى إحدى الدلالتين التاليتين: إمّا فتحة داكنة على العالم الأخروي، أو - إن كان مُضاءً - منارة تضيء طريق المؤمنين. يمتلئ المحراب بكثافة من النقوش، كلّها قرآنية تقريبًا، تشمل آيات في سقف القبة تمجّد الله، وتشريعات تتعلق بالالتزامات الدينية، وإشارات إلى طاعة أولياء الأمر [129]. ولعلّ العالم المسيحي المحيط كان له بعض التأثيرات في محراب الجامع. فيبدو أنّه اكتسب دلالة طقسية، وشعائرية، ودينية دقيقة، لا نجدها في أماكن أخرى من العالم الإسلامي على الأقل خلال هذه القرون المبكّرة. وكانت تُؤدّى في هذا الجامع شعائر دينية غير شائعة في باقي العالم الإسلامي، كالموكب الذي تُحمل خلاله نسخة من القرآن. إنّ هذه الصفة الطقسية والرمزية للمحراب قد تُفسِّر استخدام شكل حذوة الفرس داخل الإطار المستطيل للبوابات. وهو ما جدّ منذ عام 240هـ/ 855م بوجه الدقة في سان إستيبان، إحدى بوابات الدخول الرئيسية للجامع من القصر المُحاذي له. ظلّ هذا التركيب الشكلي مميّزًا لجلّ العمارة الإسلامية الغربية، رغم أنّه لم يكن محمّلاً على الدوام بالدلالات المذكورة آنفًا.

وعلى الرغم من مخطّطه المضطرب وغير المنتظم يظلّ جامع قرطبة أحد أروع المعالم المعمارية؛ فيه يتجلّى سعي ولاة الأمر، والمصممين المسلمين للتعبير - لأول مرة - عن توليفة تجمع بين كمال العمارة والزخرفة، فقد طوّر معماريّو الحَكم أشكالاً بنيوية وزخرفية أعطت للبناية القائمة على العمادات نظامًا جديدًا ونبرة مستحدثة، كما كان الشأن في سامرّاء والقيروان. غير أنّ العرض المدهش للأقواس والقباب وهي قائمة على أعمدة رقيقة ومتواضعة ابتكار إسلامي إسباني بامتياز. إنّ ما لدينا هنا يُعدّ معلمًا في فن العمارة؛ إذ يجمع بين الاقتصاد في الوسائل، والفعالية القوية للتباينات بين النور والظل، والفضاءات الفارغة والممتلئة، والتركيز الواضح، ثم التشتت اللانهائي في كل الاتجاهات.

نعرف الهندسة المدنية في إسبانيا الأموية من خلال بعض المنشآت العامة، ولا سيما التوسّعات الشاسعة لمدينة الزهراء التي ما زال الجزء الأكبر منها مردومًا حتى الساعة. وهي تقع على بعد بضعة كيلومترات من قرطبة. يعود أصلها إلى القصر الذي حوّله عبدالرحمن الثالث إلى مدينة، وقد أصبحت آخر المطاف -ولفترة وجيزة- عاصمة الخلافة الأموية في إسبانيا. انطلقت الأشغال فيها عام 324 أو 328هـ/ 936 أو 940م، ويبدو أنّها لم تنته البتة، إذا افترضنا أنّ تصميمها أملاه مخطّط رئيسي، ولم يكن مجرد نتيجة تتابع عرَضي من البنايات مرتبط بعضها ببعض بواسطة أنماط معمارية احتفالية، أو سلوكية.

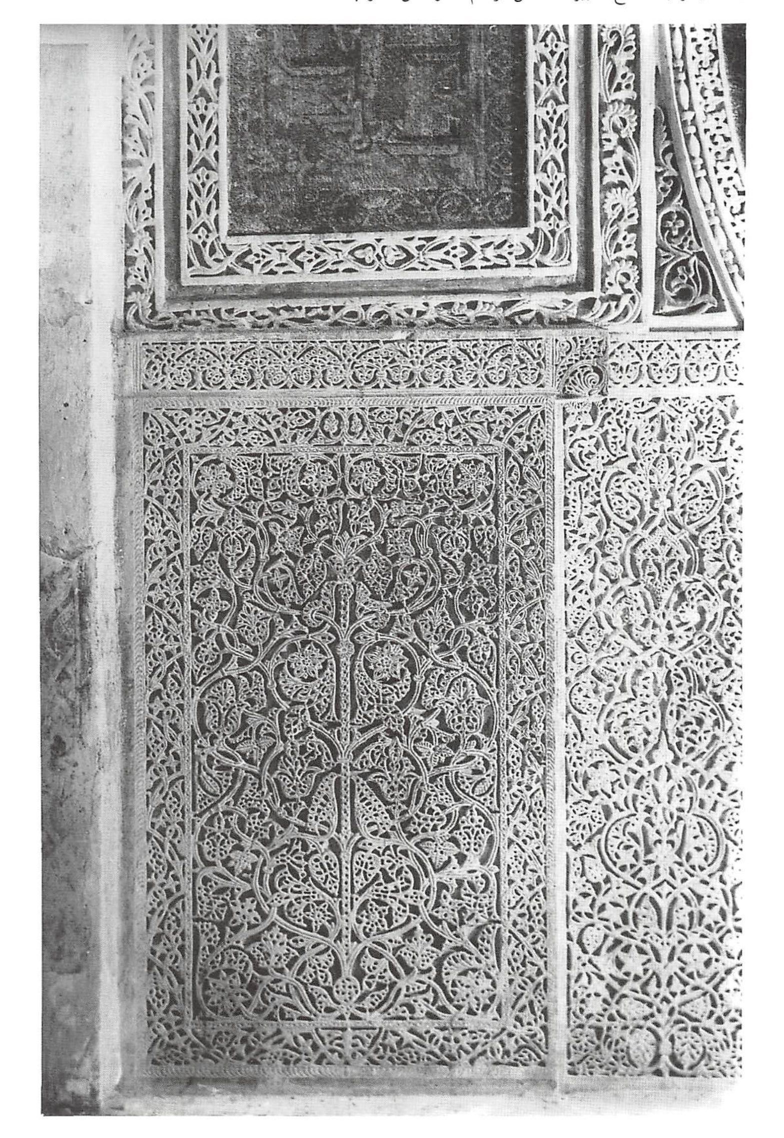
بالاعتماد على المسوحات والحفريات الجزئية والمراجع النصية الكثيرة يمكن لنا إعادة تشكيل فضاء مُسوّر شاسع (1506 X 800 متر تقريبًا)، يغطّي ربوة منحدرة. وقد ظهر إلى النور قرب وسط الحدّ الشرقي مجمّع من القصور [132]. عُثِر داخل المجمّع على فضاءات خدماتية، وحمّام، ومسجد، وعدة أبهاء رسمية لها مخطط كاتدرائي من ثلاثة أجنحة أو خمسة، تتقدمها غرفة استقبال تواجه الباحة، وآلاف القطع الجصية، وغيرها من الزخارف. وما زال كثير من الغموض يحيط بهذا المجمّع، وقد اقتُبس بالتأكيد ممّا كان معروفًا في قرطبة عن مدينة سامرّاء. ينبثق بالفعل من هذا الموقع إحساس بالترف المفرط، والمكرّر أحيانًا، شبيه بما نشاهده في سامرّاء، وكأنّه لا توجد أيّ قيود على الفضاء المتوافر، ولا على الأموال اللازمة للتشييد، لكن يمكن أن تشكّل النافورتان المجهّزتان في بساتين القصر استثناءً لهذا الانطباع. وتذكر بعض المصادر المتأخرة أنّ إحداهما كانت مزدانة باثني عشر تمثالاً لحيوانات حقيقية وخيالية.

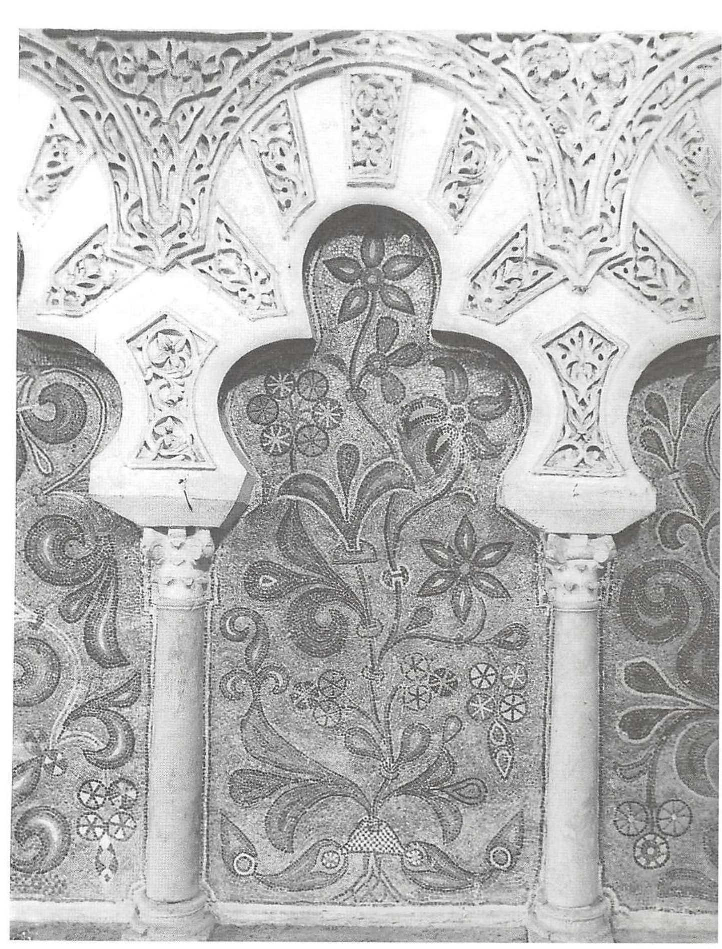
تقدّم مدينة الزهراء لتاريخ الفن عدة سمات مهمة؛ إحداها: الطريقة الفنية المستخدَمة لإدماج المنظر الطبيعي المحيط، بواسطة نظام حسن التصميم من المرتفعات المُطلّة على المنظر، ونقاط المشاهدة؛ وتتجلّى السمة الثانية في الدقة التقنية والجودة الشكلية للعقود الحذوية [133] القائمة على أعمدة رقيقة؛ والثالثة هي العدد اللافت للنظر للأعمدة الموقّعة من الحِرفيّين الذين أنجزوها (والعديد منها معروض اليوم في متاحف العالم).

لم يظهر حتى الآن تفسير دقيق للدلالات الاجتماعية، وربّما الاقتصادية، لهذه الظاهرة. ويُحتمل أنها تعكس جانبًا من آلية تنظيم العمل في تلك العصور. ونجد هذه التوقيعات في إسبانيا، أكثر بكثير ممّا نجدها في باقي أنحاء العالم الإسلامي خلال هذه الفترة التكوينية.

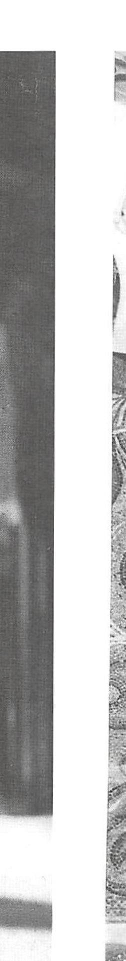
يجب في الختام أن نعرّج ولو باقتضاب على الزخرفة المعمارية الإسبانية الأموية، على الرغم من شحّ المُصنّفات التي تقتفي تطوّرها. إذ يوجد في جامع قرطبة [134] -وبوجه

[134] قرطبة، الجامع الكبير، قطعة من الرخام مأخوذة من المحراب





[135] قرطبة، الجامع الكبير، لوحة فسيفسائية في المحراب



[136] قرطبة، الجامع الكبير، تاج عمود

خاص في مدينة الزهراء- غزارة في اللوحات الفسيفسائية، والنحوتات المرمرية، والحجر المنقوش والجص، والخشب المحفور، أو المطلي. يتّضح في الجامع أنّ زخرف التيجان، والرفوف فوق السواري الحاملة الصف العلوي للأقواس، وتناوب الأحجار المكوّنة لفصوص الأقواس، والكورنيش والسقوف، جميعها تابعة للأشكال التي أبدعها المعماريون، وخاضعة لها. ولم تظهر الحاجة إلى تأثيرات بصرية خاصة إلاّ في المحراب، وفي بعض البوابات. وهو ما دفع -في هذه الحال- إلى تنضيد لوحات، وفسيفساء، ونقوش مرمرية، وجص مقولب، مستقلّة عن العمارة. بل حتّى هنا - في كيفية اتّباع الفسيفساء للخطوط المعقدة التي ابتدعها المعماري، على سبيل المثال - يعمل ثراء الزخرفة أساسًا على توكيد الانطباع الدرامي للبناية، والزيادة فيه. ونلاحظ في القصورفي المقابل أن اللوحات الزخرفية كأنها تُغطّي جلّ جدران الأبهاء الرئيسية، ولعلّه تقليد للأعراف التي تأسست في سوريا الأموية. حتّى وإن لم يتم الحفاظ على غرف كاملة (على عكس خربة المفجر، وقصر الحير الغربي) أو ترميم بعضها بطرائق مأمونة فأنه يمكن أن نتصوّر وجود الأطر الهندسية نفسها - البسيطة أو المعقدة - وهي تحيط بزخرفة فاخرة، شبيهة بالزربية. ولا نحتاج إلى توضيح مفصّل لمورفولوجيا هذه الزخرفة، كما عرّفه في السنوات الأخيرة إيورت، وبافون ملدونادو، وغيرهما. ومع ذلك تبرز بعض الخصوصيات مقارنة بسامراء، أو القيروان في القرن الثالث هـ/ التاسع م، أُولاها أنّه على الرغم من وجود زخرفة هندسية أو رمزية، فإنّ العناصر النباتية طاغية على هيئة تنوعات متناهية من العنب والأقنْث الموروث عن العصور القديمة، إذ يُحتمل أن يكون هذا العنصر الكلاسيكي مشتقًا من العرف المحلّي الروماني، أو ما بعد الروماني، أو ناجمًا عن التأثير البيزنطي المتواصل (كجلب الفسيفسائيين)، أو استخدامًا انتقائيًا بشدة للفن الأموي الأول لسوريا. ثانيًا، زخرفة قرطبة ومدينة الزهراء أرقّ بكثير من زخرفة القيروان، وحتى الجزء الأوفر من سوريا (باستثناء المشتى)، فقد هُذِّبت هنا الموضوعات الأساسية نفسها بصفة متناهية. وهكذا أُضفيت حركة بديعة من السيقان والأوراق حول محور ثابت على بعض التيجان. وهو ما نراه على سبيل المثال في [136]، وفي لوحة مرمرية رائعة على جانب محراب الحَكم الثاني. يتناقض هنا عدم تناظر التفاصيل مع التناظر الأساسي للمجموعة، كما يتضارب عن قصد التغيّر المستمرّ لعلاقات المساحات في الوحدات الفردية مع التأثير الأساسي لتقابل مساحة التصميم مع الخلفية غير المرئية. ثم إنّ هذه الزخرفة بنّاءٌ في آخر المطاف. فهي لا تعكس التصاميم الثورية لجصوص سامرّاء، بل تعتمد على المتعانقات، وعلى الأشكال الزهرية القليلة نفسها التي يُحتمل أن تكون مُشتقّة من العصور القديمة. وتكمن جودتها في استنباط حركاتها وعبقريّتها، أكثر ممّا هي في اكتشافها موضوعات جديدة.

التحف الفنية

نُوقشت حتّى الآن -وباستثناء الأندلس- الفنون التي ظهرت خلال هذه الفترة التكوينية في الأقاليم الإسلامية الغربية، أي المغرب الكبير إن ذُكرت بعدّها جزءًا من الأعراف العباسية، أو الفاطمية. غير أنّ التقسيم الجغرافي والترتيب الزمني المتّبَعين في هذه الدراسة لتاريخ الفن الإسلامي - على عكس المقاربة التقليدية المعتمدة على السلالات - أتاحا لنا تقديمًا أكثر شمولية ودقة لما يمكن تسميته الفن الإسلامي الغربي للعصر المبكّر، أي فنّ المغرب الكبير ما بين 390-29هـ / 1000-650م. ولا يمكن إلاّ من خلال مقاربة من هذا القبيل أن ننظر إلى التحف المُنتَجة في هذه المنطقة من العالم الإسلامي، على ما هي في الحقيقة: انطلاقات جديدة للغرب الإسلامي ومنه قطع من تلك الفسيفساء التي يشكّلها الفنّ المغاربي المُبكّر. عندما لا يُقوّم في هذا السياق فإنّ المنتجات الإسلامية المبكرة لتونس، والمغرب، وصقلية، وبعض المنتجات الإسبانية، تُهمَل كلياً في دراسات تاريخ الفن الإسلامي، أو تلفّها الظلال الداكنة للأعمال الفنية الأكثر شهرة، أو ريادة، أو جمالاً. والحقيقة أنّنا نحتاج إلى دراسة المدى الكامل للتحف الفنية المغاربية لهذا العصر، لا لنحيط بتاريخ الفن الإسلامي في القرون الثلاثة والنصف الأولى فحسب، بل كي نساعد على تفسير الفصول اللاحقة لهذا التاريخ كذلك.

فدورة التبنّي، ثم التكييف، فالتجديد التي تتبّعناها في الفنون الزخرفية للأقاليم الإسلامية الوسطى خلال هذه الحقبة ظهرت أصداؤها في مختلف المراكز الفنية المعاصرة للأطراف الغربية للعالم الإسلامي. ويدين كثيرًا الفن الذي تطوّر في المغرب الكبير إبّان هذه المرحلة التكوينية إلى ثلاثة مصادر مختلفة، أوّلها: العالم اليوناني الروماني الذي هو تراث مشترك لكلّ البلدان الإسلامية لسواحل البحر الأبيض المتوسط، وبما أنّ الأعراف اليونانية الرومانية كانت السائدة وقت الفتوحات العربية، فقد تبنّت سماتها الحقبة الإسلامية المبكّرة، وكُيِّفت تدريجيًا لولاة الأمور الجدد.

أمّا المصدر الثاني فتمثّل في الأساليب والأعراف الفنية التي طُوِّرت تحت رعاية بيت الخلافة الحاكم من دمشق وبغداد. وسعى الولاة الذين حكموا المغرب الكبير إبّان العصر الإسلامي المبكّر باستمرار إلى محاكاة أساليب حياة الأمويين والعباسيين وحتى التفوّق عليها. وبسبب الحظوة التي كانت تتمتّع بها هاتان السلالتان خلق الإنتاج الفنّي لمدنهما العواصم، أو لمراكزهما الفنية، موجات وتيارات نشأت عنها المحاكاة، أو التنويعات في المراكز الحضرية الرئيسية للغرب الإسلامي. وقد حصل الأثر نفسه عندما سافرت التقنيات والأساليب التي طُوِّرت في المركز إلى مناطق أخرى من خلال هجرة الحرفيين الباحثين عن العمل، أو المدعوّين من قِبل رعاة أكثر جاهًا وثراء. وعلى هذا الأساس يُفترض بنا أن ننظر إلى المراكز الرئيسية في الأقاليم الإسلامية الوسطى بوصفها محور عجلة درّاجة، و قد تشعّبت شعاعات هذه الدرّاجة لتبلغ أقاصي العالم الإسلامي، حاملة بذور أشكال الفن الصاعد الجديد الذي نعرفه اليوم تحت مسمّى "الفن الإسلامي"، وبعد أن تبنّته هذه الأقاليم القصيّة انطلقت الدورة مجدّدًا لتتكرّر مع السكان المحليين، فقد كيّف هؤلاء أساليب المركز كي تلبّي احتياجاتهم، مُضيفين إليها عناصر كانوا معتادين عليها، وبهذا المنوال خلقوا نسخة غربية (وشرقية) من الفن الإسلامي الكلاسيكي المبكّر.

والمصدر الثالث الذي يدين إليه الفن المغاربي هو "المجتمع المتوسّطي" المُعاصر ذاته، فقد ذكر أكثر من باحث أنّ "المتوسط كان على الدوام قوة جامعة للبلدان المحيطة به، وبديهي أن يكون انتشار الثقافة اليونانية والرومانية اعتمد عليه كثيراً، ومع ذلك فإنّ هذا الواقع يجري نسيانه بكل سهولة في الدراسات المتعلقة بالفن الإسلامي". لا يمكن فهم الثقافة المادية لكل واحد من البلدان الإسلامية العديدة المحاذية لهذا البحر إلاّ من هذا المنظور، كما أنّ أيّ دراسة لفنون هذه المنطقة لا تستند إلى هذه الوحدة، ستخفق في التعرف إلى مكونات الفسيفساء الثقافية الثرية للدولة الإسلامية المبكّرة أو القروسطية التي نتحدث عنها ولن تُدرك كنه حضارتها بالتمام والكمال.

علينا أن نشدّد بما يكفي على الدور المهم الذي أدّته الأعراف والأساليب الملكية الأموية في عملية تكوين الفن الإسلامي في شبه الجزيرة الإيبيرية (حيث تمتدّ البرتغال وإسبانيا). إن عضد الباب المرمري الآتي من مدينة الزهراء - المدينة الأموية الجديدة التي أُسِّست ما بين 327-317هـ940-930م على بعد خمسة كيلومترات تقريبًا شرق قرطبة - يشكّل مثالاً جيدًا لاعتماد الفن الأندلسي بشدة على المنتجات السابقة لبلاد الشام. والزخرفة التي يُطلق عليها "شجرة الحياة" يذكّرنا بإصرار برسوم الموتيف عينه على عدد من مشبّكات النوافذ الجصية من قصر الحير الغربي. كما يشي بزخرفة العديد من السقوف الخشبية للمسجد الأقصى [87، 88]. ويعود أصل موتيف شجرة الحياة إلى نظيره في الشمعدان الكلاسيكي المتأخر.

تَعرض النماذج الأموية الملكية منها والأندلسية، حاشية من التصاميم النباتية المتكررة،

[137] عضادة باب من الرخام من رواق عبد الرحمن الثالث، مدينة الزهراء. يعود تأريخها إلى ما بين4/ 953م، 7/ 956م، 104 50 xسم. متحف مقاطعة قرطبة للآثار، قرطبة





[138] مشبك نافذة رخامي 177 x98.5سم. متحف مقاطعة قرطبة للآثار، قرطبة



[139] نقش رخامي نافر، الطول 53سم، الإرتفاع 35سم. متحف مقاطعة قرطبة للآثار، قرطبة

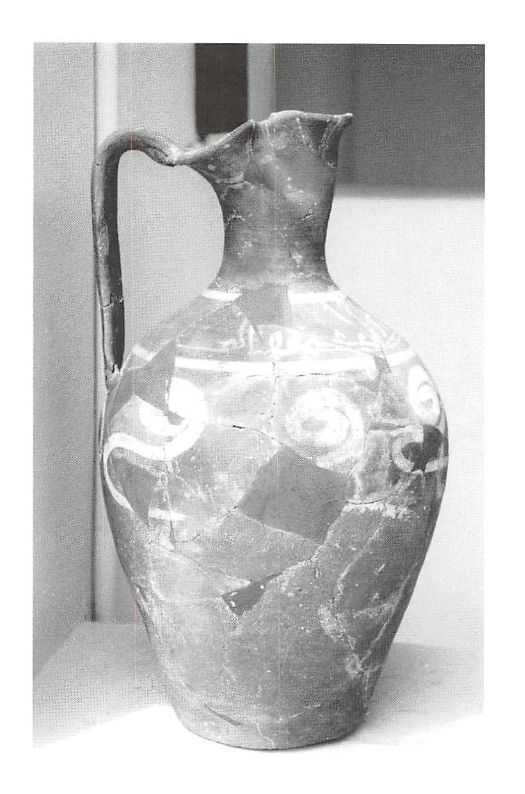
والمتعانقة كذلك، وقد انتشر بوجه خاص موتيف شجرة الحياة ولا سيما في الزخرفة المعمارية، وتنوّعت أنماطه بلا حصر. وإذ نجده في العمارة المدنية والدينية [134] لإسبانيا الأموية، فقد شاع لاحقًا إبّان حقبة ملوك الطوائف أيضًا.

وظهرت في الأندلس موجة الولع بمشبّكات النوافذ الحجرية، أو الجصية المزخرفة بعناصر هندسية متكررة [138]، وهي ظاهرة نشأت عن انتشار هذه المشبّكات قبل ذلك في المراكز الأموية القارية [86]. كانت المشبّكات تروق الناس، لا لمجرد جاذبيتها وجمالها، بل لسماتها الوظيفية كذلك؛ ففي المناخ المتوسطي الحار كانت وسيلة للحفاظ على الخصوصية، مع إتاحة إمكانية الرؤية من الداخل. كما كانت تشعّ الإضاءة، وتجدد التهوية، وتصد الحشرات بواسطة فتحاتها متعددة الأحجام.

إضافة إلى التحف الفنية الحجرية، المنقوشة ببهاء، والمزدانة بالموتيفات النباتية والهندسية، نجد في الأقاليم الإسلامية الغربية خلال هذه الحقبة المبكّرة تحفًا فنية أخرى، عليها زخارف رمزية استعارية، وهي تتوافر في كل من شبه الجزيرة الإيبيرية وإفريقية على السواء. ونذكر من بينها النقش المرمري النافر والمُرصّع [139] الذي عُثر عليه في المهدية (تونس الحالية)، ويبدو أنه كان يزيّن إحدى البنايات المدنية في هذه العاصمة الإفريقية. يظهر على النقش حاكم يترشّف مشروبًا، ويرفّه عن نفسه مع عازف ينفخ في آلة تشبه الناي. وقد عُثر في الأندلس كذلك على قطع معمارية معاصرة مرصّعة بالطريقة نفسها بالحجر الأسود.

يمثّل الإبريق [140] نموذجًا مبكّرًا من الفخاريات المنتجة في إسبانيا الأموية، وهو مصنّع من الطين الملبّس، ومزدان بتصاميم حروفية وهندسية. تُحاكي المجموعة التي ينتمي إليها هذا الإبريق مجموعات التحف الملكية الأموية المتأخرة والعبّاسية المبكّرة، المؤرّخة في القرن الثامن م، وقد تمت دراستها سابقاً.

كانت أبرز الفخاريات المُزجّجة في الأقاليم الإسلامية الغربية في أثناء هذه الحقبة تلك التي تُحاكي المجموعة المزجّجة البيضاء المعتمة المُصنّعة في البصرة بالعراق في العصر العبّاسي. وتقلّد بوجه خاص ذلك الصنف المزدان بتصاميم مرسومة أساسًا باللون الأزرق الكوبالتي. لكن -على عكس المنوال العراقي- طغى على الأواني في الولايات اللونان الأخضر والبنفسجي. كما غلبت في إفريقية التمثيلات الرمزية على التصاميم النباتية، أو الهندسية، أو الحروفية السائدة في المراكز القارية الأموية [141]. من جانب آخر يظهر على النسخة الأندلسية ولع بالزخرفة الرمزية، واللارمزية في آنٍ معًا. فمجموعة الفخاريات



[140] إبريق خزفي مطلي، الإرتفاع الأقصى 47سم. المجموعة الأثرية لمدينة الزهراء، قرطبة



[141] بلاطة خزفية مطلية بطلاء غير لامع . العرض الأقصى 30سم. المتحف الوطني باردو، تونس

[142] صحن خزفي مطلي بطلاء غير لامع ، القطر 35سم. متحف غرناطة للآثار ، غرناطة



[143] تفاصيل خشب المحراب في الجامع الكبير، القيروان، يعود تأريخه إلى ما بين 856م و863م

الأندلسية تشمل ذلك النوع المنتشر بكثرة في النماذج العباسية الأصلية، ونقصد بها تلك الأواني التي تُحاكي المنتجات الصينية البيضاء، والخزفيات الصينية الأولى. ولم يُعثَر البتة في إفريقية على هذا الصنف من الخزفيات [142]. بعد أن تبنّى الحرفيون المحليون - وربّما ولاة الأمور أنفسهم - هذه الأساليب القادمة من المراكز كيّفوها لتلائم احتياجاتهم، وأذواقهم الخاصة، مضيفين إليها عناصر مألوفة لهم. وبهذه الطريقة نشأت نسخة غربية من أحد أفخم نوعَي الخزفيات المزجّجة العباسية على الإطلاق. وقد أُنتجت بهذه التقنية في إفريقية وفي الأندلس أيضًا تحف ثلاثية الأبعاد، ولبنات خزفية حائطية.

يمكن أن نفترض أن الأواني المزججة متعددة الألوان القادمة من هذين الإقليمين الإسلاميين الغربيين مُعاصرة بعضها لبعض. ونستخلص ذلك من القرابة الأسلوبية والأيقونية، والشبه التقني. ويتوافر لنا التاريخ التقريبي للإنتاج الأندلسي من خلال القالب المُزخرف بهذه التقنية الذي يزيّن محراب الجامع الكبير. الذي أضافه إلى البناية الحَكم الثاني ما بين 357-354هـ / 968-965م. وعلى هذا الأساس يجب أن نضع هذين الصنفين من الفخاريات في النصف الثاني من القرن العاشر م، لكن ليست لدينا إمكانية تحديد الفترة الزمنية التي تَطلّبها انتشار هذه التقنية من الضفاف السفلى للفرات، إلى السواحل الجنوبية والغربية للمتوسط؛ لأنّنا لا نعلم بدقة متى ابتدأ إنتاج الأواني المزجّجة البيضاء المعتمة المزيّنة بخضاب الكوبالت، ولا كم استمرّ تصنيعها في البصرة بالعراق. وقد يتطلّب انتشار هذا النوع من التقنيات أعوامًا عديدة، ممّا يضمن أن تُعمِّر بعض الأساليب طويلاً، ويشير إلى وجود اتفاقيات دولية.

يُعدّ المنبر الخشبي للجامع الكبير بالقيروان [143] من أهم الأعمال التي أُنجزت إبّان هذه الفترة، في الأقاليم الغربية، وقد صُنع ما بين 249-242هـ / 863-856م، وهو أقدم منبر



[144] ألواح من خشب المنبر في مسجد الأندلسيين، فاس. يعود تأريخه إلى 369هـ/ 980م. اللوح الأيمن 55 x 20.7سم. اللوح الأيسر 56 x 20.5سم. متحف البطحاء، فاس

قائم في العالم الإسلامي، ويتميّز بشكل من أبسط ما يكون: هو مجرد جدارين خشبيين جانبيين مثلّثي الشكل، يحيطان بمدرج، وتعلوهما منصة. لكن وظيفة الجدارين لا تكتسي الأهمية نفسها، التي تحملها الثلاثة عشر صفًّا من اللوحات المستطيلة، على كل جانب التي تتميّز بتنوّع غني من التصميمات المعتمدة مباشرة على الأعمال الفنية الأموية. وتوجد -آخر المطاف- قرابة بين العناصر الهندسية - وهي أكثر عددًا - والتصاميم، كتلك الموجودة على مشبّكات النوافذ في الجامع الكبير بدمشق، بينما تنتمي التوليفات الزهرية - وهي الأجمل - إلى نوعية نقوشات المشتى، ومواقع أخرى. ويتجلّى الاستثناء الوحيد في بعض التوجهات الأسلوبية العباسية الجديدة التي تبرز الآن بمزيد من الوضوح. لقد اختفى أيّ اهتمام بالنموّ الطبيعي، وبالواقعية النباتية، ليأخذ مكانه التوكيد على الخيال الإبداعي النباتي التجريدي. ونشاهد على النبتة عينها أشجارًا، وورقات، وثمارًا، من أصناف مختلفة. تلتوي الفروع والأغصان وفق أشكال غريبة هندسية أحيانًا، بل هي تُستبعَد كليّةً في بعض الحالات. كما تتحوّل الأشكال المألوفة فجأة إلى أشكال مختلفة. وعلى الرغم من ندرة العناصر الزخرفية المحضة - مقارنة بغيرها - فإنّ مساحاتها المنقوشة ببهاء تتجلّى بوضوح على خلفية الظلال الداكنة؛ وتظهر العناصر نفسها ضمن توليفات مختلفة. إنّ طلاقة من هذا القبيل تشهد على خيال جامح، وقوّة حركية داخلية. ومع ذلك فإنّ تراكم الأشكال، والتوليفات غير المتوقعة، والمجاورات المتقلبة باستمرار، وكذلك غياب أيّ علاقة وثيقة بين اللوحات الهندسية والنباتية، كلّ ذلك يشي بمسعى غير واضح بعد ما زال ينقصه بعض التركيز. وعلى الرغم من أنّ الحرفيين تحكّموا ببراعة مدهشة في تصاميمهم، فإنّ التوازن، وحتى تباعد الفسحات، والوحدة الشكلية لكلّ مجموعة موضوعات تُظهر أنّهم ما زالوا يتلمّسون طريقهم بحثًا عن تراكيب ومفردات اللغة الزخرفية المطوّرة حديثًا. وهكذا فإنّ الخلاصة النهائية الوحيدة التي يمكن استنتاجها هي السعي لإنجاز التعبير الفنّي باستخدام الموتيفات اللاطبيعية التجريدية.

افترض الباحثون فيما مضى أنّ هذه اللوحات نُقشت في بغداد، لكن النص المُشار إليه آنفًا العائد إلى القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م يشير بوضوح إلى أنّ لوحات خشب الساج استُوردت من تلك المدينة؛ لتصنيع آلات العود، لكن الأمير الأغلبي التائب استخدمها -عوضًا عن ذلك- لتصنيع المنبر المُهدَى للجامع الكبير بالقيروان. والأرجح أنّ التحف الفنية على غرار الباب، أو لوحة المنبر [96] - وقد عُثر عليها في العراق، ربّما في بغداد نفسها - شكّلت المنوال الذي اقتُبست منه التحفة الأغلبية الممتازة، فالقِطع المرجعية المذكورة تحمل مساحات مزخرفة مماثلة عليها تصميمات مبنية على مفردات الزخرفة الأموية. ومع أنّ المنبر صُنِع زمن كانت سامرّاء عاصمة العباسيين، فأسلوب نقوشه لا يعكس شيئًا من التوجهات التجريدية لجصوص سامرّاء بأسلوبيها "ب" و "ج"، كما تغيب تمامًا عن اللوحات الزهرية تلك الجودة المبتذلة التي نشاهدها في الأسلوب "أ". لذا، يجب أن نفترض وجود فاصل زمني ثقافي، وهي مسألة سهلة القبول بالنظر إلى بعد المنطقة التونسية، التي تنتمي أشكالها الفنية إلى العالم المتوسطي، بدلاً من غرب آسيا، كما هي حال سامرّاء. إنّ هذا البعد المكاني، وهذا العرف الثقافي المختلف، يفسّران لماذا كان صنّاع منبر القيروان يستخدمون في مركزهم المتوسطي المفردات القديمة بحيوية متجددة. وقد كان نظراؤهم في العاصمة البغدادية يظهر عليهم الكلل لدى اتّباعهم الأعراف القديمة، بينما آخرون انطلقوا في تجربة أفكار جديدة.

بعد مرور أكثر من قرن على تاريخ إنجاز هذا المنبر في إفريقية، أُنجز منبر ثانٍ في فاس [144]، وقد أمر بصنعه التابع الفاطمي بولوغين زيري سنة 369هـ/ 980م لمسجد الأندلسيين الكائن بالمدينة ذاتها. ومثلما كانت حال المنبر السابق، اقتبس هذا المنبر بدوره من الأساليب والأعراف الفنية التي تطوّرت تحت رعاية الأمويين في دمشق، وبقيت آثار الطلاء الأصلي، على اللوحتين المنقوشتين، وتتمثل الزخرفة الرئيسية على كل واحدة منهما في شجرة نخل منمّقة تتوسط قوسًا، ويحيط بها نصّ مزوي مُورق. وبما أنّ الموتيف النباتي ذاته جزء من التراث القديم المتأخر للفن الإسلامي المبكّر (تكييف لشجرة الشمعدان الكلاسيكي المتأخر)، فلا يمكن لنا أن نرسم بدقة مسلك هذا الموتيف في طريقه إلى المغرب، ولا زمن وصوله ودخوله في السجلّ الأيقوني المحلّي؛ فلعلّه عبر مباشرة إلى سجلّ حرفيّي فاس قادمًا من بلاد الشام، أو لعلّه قدم من بلاد الشام عبر الأندلس، أو حتّى من بغداد عبر إفريقية.

تُعدّ التحف الفنية الأندلسية المنحوتة من العاج التي بقيت بكميات ملحوظة من أجود منتجات هذه الحقبة، وهي تتوافق مع البذخ الملكي والإبداع الفنّي الذي كشفته المعالم المعمارية لإسبانيا الأموية. ومن حسن الصدف أنّ كثيراً من العاجيات تحمل أسماء الشخصيات الملكية، أو وجهاء البلاط الذين صُنِعت لهم. كما ترد عليها التواريخ، التي تتراوح بين 349هـ/ 960م وبين منتصف القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م. وهي في

غالبها حاويات صغيرة بغطاء نصف كروي، أو حاويات مستطيلة بغطاء مسطّح أو ناتئ.

تحمل أولى القطع تصاميم نباتية فضفاضة، متباعدة، أو على شكل خيوط، وتكمن ميزتها الخاصة في الطريقة العبقرية التي تكبر بها الورقات والأغصان، وتتعانق بعضها حول بعض مما يُكسب التصاميم حركة داخلية، تعكس حسًّا نحتيًّا مرهفًا. وتتميّز التحف اللاحقة زمنيًّا بالجودة ذاتها، وبمفردات من الموتيفات المحدودة عمومًا، غير أنّها تتّسم بطموح أكبر في برامجها الزخرفية؛ ففي العلبة العاجية الرقيقة المُصنّعة سنة 353هـ/ 964م خصّيصًا لزوجة الحَكم الثاني الشهيرة، الملكة صبح، والدة هشام الثاني، الخليفة اللاحق، نلاحظ أنّ الأشكال النباتية المسكونة بالطواويس، والحمام، والظّباء، أصبحت أكثر ثراء من ذي قبل، كما اكتسب التصميم الزخرفي الفاخر حركة نشطة، ويكتسي حسّ الفنان البنيوي القدر نفسه من الأهمية، إذ أنتج تنظيمًا واضحًا للمساحة. تُكوّن الأغصان خانات هندسية وُظّفت هياكل للتركيبة، وإطارات لها. وهكذا جرى تنسيق الموتيفات الهندسية والنباتية، لا بمجرد محاذاة بعضها لبعض، بل بدمجها. وهو حلّ لم يتوصّل إليه بعدُ نقّاشو الخشب في القيروان. ويُميّز هذا المنوال الترتيبي كذلك اللوحات المرمرية المنحوتة المتاخمة لمحراب الجامع الكبير بقرطبة [134]، لكن في علبة عاجية صغيرة، حيث النتيجة النتيجة أكثر رقة وبيانًا.

يتّضح التوجّه التنظيمي ذاته في علبة عاجية أكثر ثراء صُنّعت سنة 357هـ/ 968م للمغيرة الابن الأصغر لعبدالرحمن الثالث، فهنا حُصرت التمثيلات البشرية والحيوانية داخل ميداليات كبيرة بثمانية فصوص مكوّنة من ضفيرة مسترسلة، بينما تملأ تمثيلات أخرى وأشكال نباتية السبندل [145]، وتقدّم لنا هذه القطعة أوّل محاولة مقصودة لتنظيم مخطط زخرفي معقّد وفق مشاهد رئيسية وأخرى ثانوية داخل كيان موحّد، وتظهر في الوقت ذاته لأوّل مرة دورة من الموضوعات الملكية على تحفة عاجية إسبانية، بل إنّ الأمير نفسه يظهر على إحدى الميداليات ممسكًا كوبًا أو قارورة بيده اليمنى، ووردة ذات ساق طويلة باليسرى، يجلس بصحبة خادم يحمل مروحته، وعازف عوده، بينما يقف البيازرة خارج الميدالية. ونجد أصولاً تعود إلى بلاد ما بين النهرين وفارس في الموتيفات الأخرى التي تمثّل السلطة الملكية، مثل الأسود تحت العرش الملكي، والترتيب المتناظر للأسود التي تفترس الثور في قلادة ثانية، وهناك تصاميم أخرى لها وظيفة زخرفية فحسب. وصُمّمت عدة موتيفات على هذه العلبة، ضمن أزواج تحيط بأشجار محورية، وهو ما يحملنا إلى التخمين بأنّ الأقمشة الإسلامية، أو البيزنطية ذات الترتيب الساساني بالأساس، شكّلت المنوال الذي اقتُبس منه هذا العمل الفني. لكن العناصر المسطّحة في الأصل حُوّلت الآن ببراعة إلى نحوتات نافرة ذات أشكال غنية. إضافة إلى ذلك جرى تعزيز الجودة النحتية للتحفة بمزيد من التكثيف في التصاميم. ويمكن أن نستنتج وظيفة هذا الصنف من العُلب ومدى إعجاب الناس بها من نص يرد على إحداها، وهي تحمل تصاميم نباتية بحتة حيث نقرأ حول قاعدة الغطاء المقبب للعلبة أبياتًا من الشعر المُقفّى، منقوشة بخط مزوي:

"منظري أحسَنُ منظرْ نَهْدُ خَوْدٍ لم يُكسّرْ
خَلَع الحُسْنُ عليّ حُلَةً تُزْهى بجوهَرْ
فأنا ظرفٌ لمسكٍ ولكافورٍ وعنبَرْ"

قُسّمت المحاور الرئيسية على علبة المغيرة بالفصوص المؤطّرة، وباستخدام حجم أكبر للشخصيات الواردة في اثنتين من القلائد الأربع. ويتّضح التقسيم أكثر على علبة جواهر مستطيلة وأكبر حجمًا صُنّعت سنة 395هـ/ 1005-1004م لعبدالملك بن المنصور، وكان للوالد نفوذ قويّ بصفته وزير هشام الثاني. تظهر على الجوانب الطويلة الأكبر حجمًا إطارات مماثلة على شكل فصوص تحوي مشاهد ملكية أكثر جرأة، وهي تبرز بوضوح بمحاذاة مساحات الفصل المُكثّفة بالزخارف الدقيقة. تحمل هذه التحفة توقيعات مجموعة الحرفيين الذين زخرفوها، ويشهد ذلك على أنّ العمل كان جماعيًا. وعلى الرغم من هذا التنظيم - أو بسببه ربّما - فلا توجد علاقة متكاملة بين زخرفة العلبة وشكلها؛ ففي عُلبة عاجية أخرى صُنّعت ما بين 398-394هـ/ 1008-1004م لعبدالملك، وعلى الشاكلة نفسها، تُكوّن الأقواس - المتناقضة مع مبادئ الحركات الاعتيادية - عُقدًا في جزئها العُلوي كأنّها أطر محيطة بعصافير صغيرة، وينشأ عن ذلك انطباع عام بوجود غطاء منقوش يلفّ العُلبة كلّها. أصبحت التوليفة الجامعة بين مساحة بعناصر ثرية وشكل بسيط معيارية من منظور المعماري والحرفي المسلم، إلى درجة أنّ الشكل لم يعد مهمًّا مقارنة بالزخرفة، فقد استحوذت الزخارف على بعض الوظائف الجمالية للشكل القابع تحتها.

كما سبق أن لاحظنا فيما يتعلق بالتحف المُصنّعة على وسائط أخرى والمنتَجة في أثناء هذه الفترة في إفريقية والأندلس، فإنّ نماذج الزخرفة المُحبّذة في الصناعة الوافرة للعاجيات بقرطبة ومدينة الزهراء لم تكن تلك الرائجة وقتئذ في بغداد أو سامرّاء. إن ظاهرة الفاصل الزمني في انتشار موجة معيّنة من منطقة إلى أخرى، ظاهرة معتادة.

إنّ التحفة الفنية العاجية الوحيدة المتبقية التي نعلم مؤكّدًا أنها صُنّعت بإفريقية هي العُلبة [146]. حيث يحيط بأعلى غطائها المسطّح نصّ مزوي الحروف يُخبرنا بأنها صُنّعت للخليفة الفاطمي المبكّر المعز (حكم ما بين 364-342هـ/ 975-953م)، وقد صنعها

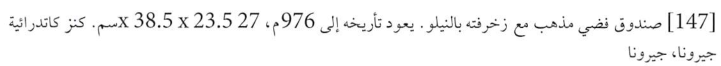
[145] علبة عاجية. يعود تأريخها إلى 357هـ/ 968م. الارتفاع 15سم. متحف اللوفر، باريس





[146] صندوق عاجي، صبرة المنصورية. يعود تأريخه إلى ما بين 953م 975، 42 20 x 24 xسم. المتحف الوطني للآثار، مدريد

له بعاصمته المنصورية فنّان يُكنى بالخراساني. وهناك ميزة في هذا النص المنقوش تتمثّل في الاستخدام المتردد للأشكال الورقية التجريدية الملتصقة بالحروف سوف تنتشر بكثرة في العصر القروسطي المبكّر ممّا لا ينفي أن استخدامها في هذه الحالة لا يغدو كونه محاولة أولية، وقد صُنِّفت هذه الميزة في خانة الأسلوب "المُزهر". ولا يمكن أن نجزم إن كان هذا الخط المزوي المورق تطوّر تدريجيًا ليصبح الخطّ المُزهر، أو لعلّ المُزهر أُبدع أوّلاً في مصر الفاطمية من دون أن تكون له سوابق مرجعية. وفي كل الحالات تمثّل الزخرفة الخطوطية على هذه العلبة البدايات المحتشمة للتحويلات الزخرفية في النصوص المنقوشة، وهي التي سوف تؤدّي من الآن فصاعدًا دورًا متزايدًا وأكثر حيوية في تصاميم الزخرفة الإسلامية. وقد صُنِعت العلبة من الخشب، وغُطّيت بطبقات من العاج، ولزخرفة الطبقات العاجية يُبرز الفنّان التصميم بدرجة طفيفة، ثم يعالج العاج بألوان مختلفة. ولم



[147] صندوق فضي مذهب مع زخرفته بالنيلو. يعود تأريخه إلى 976م، 27 23.5 x 38.5 xسم. كنز كاتدرائية جيرونا، جيرونا



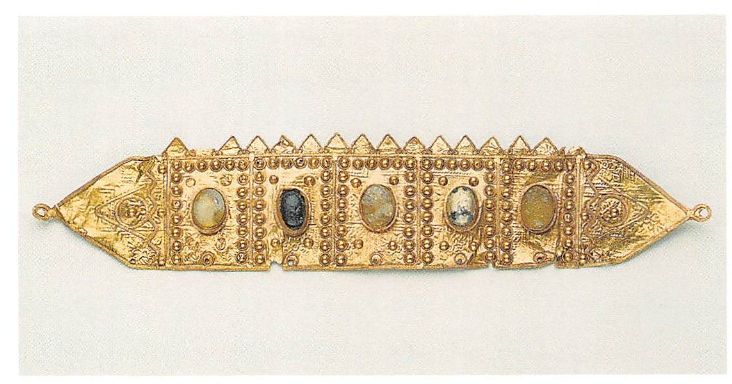
تُستخدم البتة هذه الطريقة في الصناعة الأندلسية الأموية الشهيرة، التي ناقشناها تواً. لكنّها تقنية قريبة جدًا من تلك المستخدَمة في مجموعة العاجيات المنسوبة إلى إنتاج صقلية في القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م. أمّا الغطاء المسطّح - على عكس المقبّب - فهو منتشر أكثر ضمن المجموعة الأخيرة، وقد استُخدم كذلك في علبة فضية من مصر الفاطمية تعود إلى أواسط القرن الخامس هـ / الحادي عشر م [339]. وهكذا -وعلى عكس التيار الذي يُحاكي ويُقلّد- فإنّ المُلاحَظ حتى الآن في كثير من الأحيان أنّ هذه التحفة الإفريقية تلتفت بالأحرى إلى المستقبل عوضًا عن الماضي. وهي علبة فريدة في هذا العصر من ناحية تقنيتها الزخرفية، إذ تمثّل الخطوات الأولى داخل الأقاليم الإسلامية الغربية للتحوّلات الزخرفية في النصوص المنقوشة.

على الرغم من وجود عدة مراجع أموية وعباسية ونصوص فاطمية تُشير إلى تحف بثلاثة أبعاد مدهشة أُنجزت بالمعادن الثمينة، واستخدمها مختلف الحكام وحواشيهم، أو وُهبت لهم هدايا رسمية، فلم يصل إلينا إلاّ عدد ضئيل من هذه التحف، ليؤكّد ما أوردته المصادر. وعلى الرغم من كون الصندوق [147] غير معتاد فإنه يُساعد في إثبات صحة هذه الأوصاف التي اعتُبرت لأمد طويل مُبالَغًا فيها. يعود تاريخه إلى سنة 365هـ / 976م كما يُشير إلى ذلك النص المحيط بالحرف الأسفل للغطاء، وتُمثّل هذه الحاوية المثال الوحيد المُتبقّي لنوع من أعمال الصّياغة الفضية الدارجة في الأندلس إبّان القرن الرابع هـ / العاشر م. تبدو التّحفة من وجهة النّظر التقنية والأيقونية متأخرة وريادية في آنٍ معًا. يُفترض أنّ القارئ قد تعوّد الآن هذا الشّكل المستطيل بغطائه منحدر الجوانب، والزخرفة النباتية نفسها، بيد أنّ الهيكل الخشبيّ التحتي الذي غُلّف بالصفائح الفضية النافرة، والمطلية بالذّهب، أقرب إلى الصندوق العاجي المُلوّن والمُعاصر الآتي من المنصوريّة. ونجد هذه القرابة أيضًا في النصّ المنقوش بخط مزويّ ومُورق. تبرز هنا طريقة تزيين التّحف المعدنية الثّمينة بوحدات زخرفيّة مستقلّة ومُرصّعة بالنيالو المعدنيّ الثمين Niello (وأحيانًا بصفيحة من المينا على أرضية معدنية، عليها رسوم مُلوّنة، وفواصل معدنيّة)، وهي تُشكل مثالاً مبكّرًا لما سيظل تقنية زُخرفيّة شائعة في الأندلس إلى حدود 897هـ / 1492م على الأقل.

إنّ التقنية النافرة المُستخدَمة لزخرفة الصفائح الفضيّة التي تُغطي هذا الصندوق الفريد من نوعه استُخدمت كذلك لتزيين قطع مجوهرات معاصرة في الأندلس، وسوف تبقى بالفعل تقنية زخرفية مُحبّذة في الحلي الفضيّة والذهبيّة الأندلسية على امتداد ما يزيد على خمسمئة سنة. وتُشكّل العصابة المُجوهَرة [148] جزءًا من كنز يحوي قطعًا نقدية يعود تاريخها إلى ما بين 335-332هـ / 947-944م، وهو ما يُتيح لنا تأريخ هذا الإكليل الرأسي - وقطع المجوهرات الأخرى، التي عُثر عليها معه - قبل التاريخ المذكور آنفًا (إذ يُشكّل التاريخ المذكور النقطة القصوى للكنز ككلّ)، إضافة إلى الزخرفة النافرة، وتزدان العصابة المُجوهَرة بأزرار زجاجية، وزركشة مخرمة دقيقة، وأنصاف كريّات من الصفائح المعدنية، ويبدو أنّها كانت تُشدّ بشريط خيطي يُسحب من طرفيه، ثمّ يُحزق.

سبق أن تعرّضنا لنظام الطراز لدى النقاش المتعلق بأقدم منتجاته المؤرخة المتبقية: الأقمشة [94]، فقد كان نظام الطراز في الأقاليم الإسلامية الوسطى عنصرًا مُميزًا لحياة البلاط الأموي، ثم العباسي، وقد انتشر من هناك إلى إفريقية أوّلاً، ثم الأندلس.

أُنجزت قطعة القماش [149] من الحرير، والكتّان، وخيوط الذهب، في مصنع بالأندلس (قرطبة على الأرجح). تتسم بتخطيط ينتمي إلى نموذج الطُرز الفاطميّة المعاصرة المنسوجة في مصر [335]، ويتوسّط قطعة القماش شريطٌ زخرفيّ عريض، عليه سلسلة



[148] تاج مصنوع من الذهب والزجاج. يعود تأريخه إلى ما قبل 947م، 4.6 x 21.6سم. متحف مقاطعة جيان



[149] تفاصيل من قطعة قماش مطرزة بالحرير، الكتان و الذهب. يعود تأريخها إلى ما بين976 و1013م، 18 x 109سم، أكاديمية التاريخ الملكية، مدريد

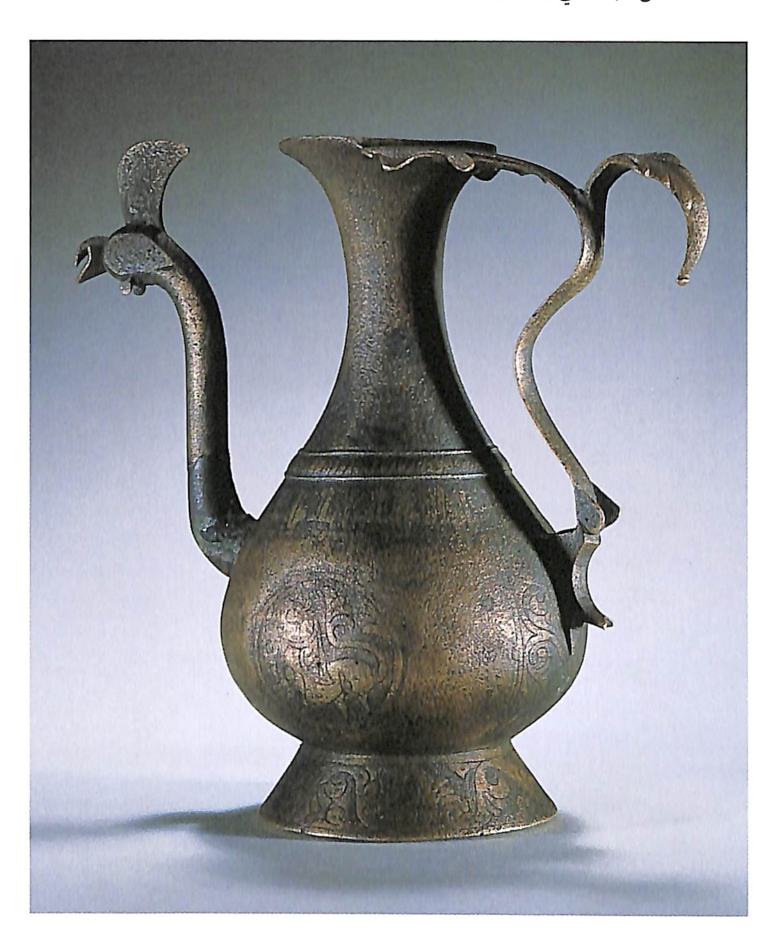
من المثمّنات المُحاطة باللؤلؤ، ويحوي كل واحد منها رسم حيوان ذي أربع قوائم، أو طير، أو صورة بشرية، ويحيط بالشريط الأوسط شريطٌ خشن فوقي وشريط تحتي عليهما كتابة مُورقة بالخط المزوي. حيث يُشير نص الكتاب إلى أن المنسوج صُنِع لهشام الثاني (365-403هـ/ 976-1013م). وهناك عناصر في التصميم نفسه -ولا سيما المثمنات المحتوية على الطيور- تُذكّرنا بعناصر مماثلة في القماش الحريري العباسي [112]، وفي الزخرفة الخزفية للبناء بسامراء [105]. وهكذا، فإنّ الأساليب والأعراف الفنية التي تطورت تحت حكم الخلفاء في دمشق وبغداد أثّرت كثيرا في صناعة الأقمشة في إسبانيا، كما أنّ الشّبه الشديد بين المنسوجات الأندلسية والمصرية المعاصرة لها يُصوّر لنا التأثيرات المهمة للموجات التي نشأت بين مختلف البلدان الأعضاء في "المجتمع المتوسطي" وتأثيرها المتبادل.

رأينا في الفصل السابق أنّ أواني السِّقاية المُصنّعة من سبائك النحاس على هيئة طيور جارحة، كانت مُميِّزة للعصر العباسي. وقد تطوّرت عن تُراثٍ عريقٍ أصبح راسخًا في العالم الإسلامي في أثناء تلك الحقبة، والحقبة الأموية السابقة لها. وتعود أصول هذه الموجة، والولع بتماثيل الطيور، والحيوانات الكبيرة والصغيرة المُصنّعة من سبائك النحاس إلى المباخر، وأواني السّقاية الساسانيّة المُبكّرة التي تتّخذ أشكالاً حيوانية. وقد انتشرت لاحقًا في المغرب العربي من خلال الطريق المعروفة التي سلكتها العديد من الأعراف والموتيفات الزخرفية التي نَدرسها هنا. وتواصلت هذه الموجة في الأقاليم الغربية للعالم الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م على أقل تقدير. وعُثِر على الأيل المُصنّع بسبائك النحاس في الأندلس [150] بين أطلال مدينة الزّهراء، وكان يُشكّل مع القطعة المرافقة له (أُرْويّة تنتمي الآن لمجموعة خاصة) جزءًا من نافورة، كان الماء ينبثق من الفم المفتوح للدابة بعد أن يمرّ عبر قناةٍ تَظهر في قاعدة التمثال. والأرجح أنّ فوهتَي الينبوع تُحاكيان نموذجًا شديد الشبه من إفريقية، مقتبَسًا من حيوانٍ بأربع قوائم كما أوحى النموذج بحيوانين آخرَيْن شبيهَيْن. وتظهر القواسم المُشتركة في الوِقفة، كما في المعالجة الفنية للعينين، وطريقة شدّ القرون إلى الجسم.

يتوافر لدينا وصفان لنافورتين أندلسيّتين من القرن الرابع هـ/ العاشر م، إحداهما في قرطبة نفسها، والثانية في مدينة الزهراء. ينبثق الماء في النافورتين من أفواه الأسُود، وتُشير هذه الروايات إلى أنّ تمثال الأسد الأوّل كان مُصنّعًا من الذهب، وعيناه مرصّعتان بالجواهر. بينما صُنِّع الثاني من العنبر الكهرمان الأسْود، ويزيّن رقبته عقد من اللؤلؤ. ولا بدّ أنّ فوهتَي اليُنبوع النّحاسيّتين -موضوع دراستنا- كانتا مُستخدمتين زوجيًا ربّما مع حيوانات أخرى شبيهة تُكوّن جزءًا من حوض أو مسبح، أو فرديًا لينبوعَيْن منفصليْن متناظريْن. وأدّت الأحواض الصغيرة والتزيينيةُ دورًا مهمًا في العمارة الأموية الشرقية والغربية، لدى الخلفاء والأمراء، كما في إفريقية الأغلبية. وقد استمرت هذه الموجة في إفريقية تحت حكم السلالتين الفاطمية والزيرية، وفي عاصمتَي الحماديّين: قلعة بني حمّاد، وبجاية. إنّ تشابه هذه السّمات، وشعبيّتها المزمنة في الأقاليم الإسلامية الغربية، يشهدان على التأثيرات المتبادلة بين الضفتين الشمالية والجنوبية للمتوسط في أثناء هذه الحقبة، كما يشيران إلى أهميّة الماء في الثقافة الإسلامية عمومًا بسبب الطبيعة القاحلة للجزء الأكبر من

[150] تمثال ظبي مصنوع من النحاس، الإرتفاع مع القاعدة 61.6سم. متحف مقاطعة قرطبة، قرطبة





[151] إبريق مصنوع من النحاس، الإرتفاع 22سم. مجموعة ديفيد، كوبنهاغن

المنطقة التي يحكمها المسلمون.

تُعدّ السِمة المُميّزة للأواني النحاسية الوظيفيّة المتبقية من الأندلس اعتمادها على النّماذج الملكيّة الأموية والعباسيّة. ولا يشكّل الإبريق [151] استثناءً عن القاعدة؛ إذ يلفتُ انتباهنا شكله (بما فيه القَوْلبة الخشنة عند قاعدة العنق)، وعُروته بمقبضها على هيئة ورقة الأَقَنْث، وهي تنتهي عند القاعدة على شكل رأس غزالة تجريدي بامتياز. ونجد كثيراً من الشّبه بين هذا الإبريق والأباريق المُبكّرة في الأقاليم الإسلامية الوسطى التي كانت بدورها مُتأثّرة كثيراً بشكلٍ من أواني السّقاَية رائج في الإمبراطورية الرومانية الشرقية، خلال القرنين الرابع والخامس م؛ وهي أوانٍ مشتقّة من النُسخ الرومانية الإمبراطورية التي كانت مُنتشرة في إيطاليا. أمّا الفوهة المُنتهية على شكل رأس الدّيك فتُذكّرنا بتلك التي شاهدناها على ما يُسَمّى "إبريق مروان" [91]، وعلى مجموعة الأباريق التي ينتمي إليها هذا الأخير. بيد أنّ الأسلوب المُستخدَم في نقْش السنّوْر المُحاط بدائرة في جسم الإبريق، والجملة المُكرّرَة (المُلك لله) المكتوبة بخطّ مزويّ التي تملأ الشريط عند أسفل العنق، وأسلوب رأس الدّيك كذلك، كلّ ذلك أندلسيّ بامتياز.

فنّ الكتاب

يُعدّ ما يُطلَق عليه نسخة "القرآن الأزرق" [152] أحد أفخم المخطوطات القرآنية التي نُسِخت في الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان هذه الحقبة. وعلى خلاف المخطوطة القرآنية التي درسناها آنفًا [116، 117] ليس الزُخرُف، ولا الخطّ، ولا حجم ورقاته هو ما يجعلنا نُصنّف هذا المخطوط في خانة خاصّة، بل هي الموادّ التي نُسِخ بها وعليها. كُتب هذا المخطوط بماء الذّهب على رقّ مدبوغ بالأزرق، وعليه تعشيقة زخرفيّة فضيّة تُشير إلى مجموعة الآيات. من الجائز أن تكونَ هذه التوليفة غير الاعتيادية مُستوحاةً من الوثائق والمخطوطات الملكيّة البيزنطيّة، التي كانت مخطوطة بالذّهب والفضّة على رقّ مدبوغ باللون البنفسجي. ونعلم أن هذه الموادّ عُرِضت في الأندلس الأموية من قِبل السّفاراتِ البيزنطيّة. ويجوز أن نفترض أنّ السّفارات المعاصرة التي أُرسلت إلى إفريقيّة قد تكون عَرضت وثائق مُماثلة، غير أنّ الشّكل الأفقيّ للمخطوط ينتمي كلياً إلى التراث الإسلامي. وكان لهذا الشّكل -كما رأينا- السّبق في المخطوطات القرآنية في الأقاليم الإسلامية الوسطى، خلال العصر العبّاسي المُبكّر.

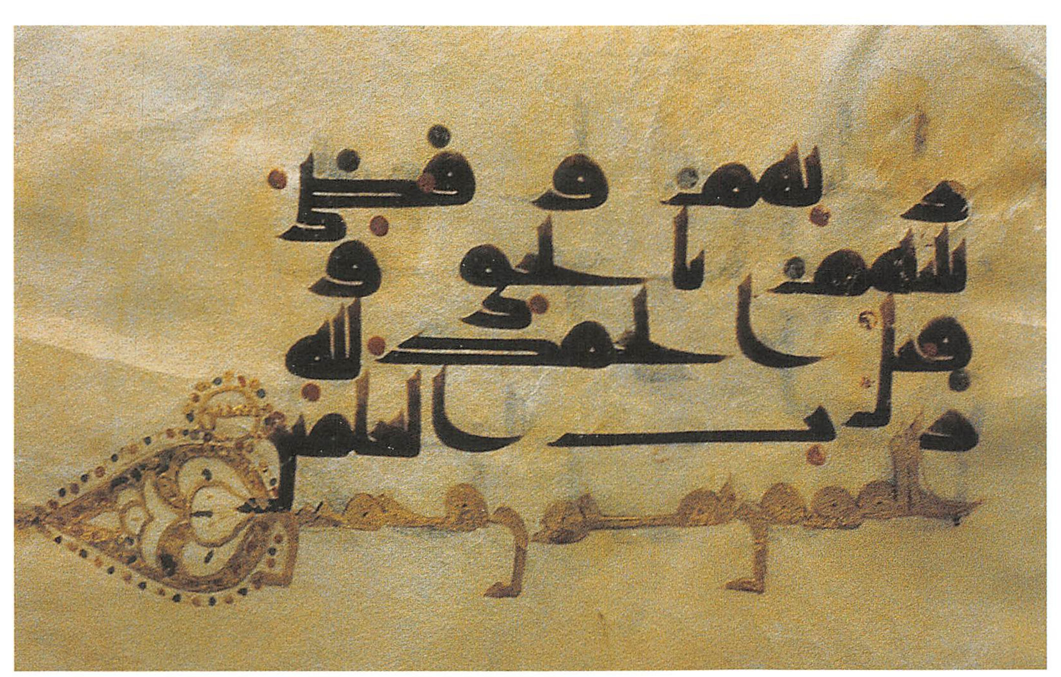
نُسِخ هذا المخطوط على الأرجح في القيروان التي أصبحت هذه العاصمة خلال القرن الثالث هـ/ التاسع م من أهمّ المراكز الثقافيّة للإسلام، وفي قلبها الجامع الكبير. وأُنجِزت العديد من النُّسَخ القرآنيّة هنا، وصُدِّرت نُسخٌ كثيرةٌ، وحُمِلت إلى كلّ مناطق العالم الإسلاميّ. ويُشير جردٌ لمحفوظات مكتبة هذا الجامع مُحرّر سنة 692هـ/ 1293م إلى نُسخة من القرآن مقسّمة إلى سبعة أجزاء، شبيهة في حجمها بهذه النّسخة، ومخطوطة بماء الذّهب على رقّ مدبوغ بالأزرق، وتحمل تعشيقة زخرفيّة بالفضّة كذلك، وهو ما يُوحي بأنّ هذا المخطوط ذاته ما زال موجودًا في المدينة عند نهاية القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، وأنّه أُنجز هناك في أغلب الظنّ. أما فيما يتعلّق بتاريخ إنجازه، فاللوحة المنقوشة بشكلها الغصني الخطّي المُنَمّق الذي ينتهي بنخلةٍ صغيرةٍ منمّقة بدورها، ولا سيّما في التعشيقة الزخرفية (ansa) لها شبه كبير بالنّخلة الصّغيرة [143]، والتصاميم النباتيّة الأخرى الواردة على منبر القيروان، وتلك المرسومة على رأس مشكاة المحراب. واستنادًا إلى ما سبق، يُمكن لنا أن نُقدّم لهذا المخطوط تاريخًا مبكّرًا يعُود إلى النّصف الأخير من القرن الثالث هـ/ التاسع م.

تنتمي ورقة الرق [153] كذلك إلى المخطوطات القرآنية لمكتبة الجامع الكبير بالقيروان. ونعلم بالتأكيد أنّه لم تُكتب كل النّسخ القرآنية في هذا المركز الثقافي المهمّ. ومع ذلك فالأرجح أنّ هذه النسخة بالذات - وهي أقدم واحدة (295هـ/ 908-907م) من بين المجموعة التي عُثر عليها في الجامع الكبير - نُسخت في القيروان الأغلبية، وقد حُرِّرت من قِبل خطّاط يُدعى فضل - أعتقه أبو أيوب محمد - بعد أربعين سنة تقريبًا من النسخة التي طلبها أماجور [118]. ونلاحظ أنّ خطها المزوي شديد الشبه بالخط المستخدم في المخطوط السابق، كما تتشابه النخلتان أيضًا في الزخرفة، والاستخدام الفاخر للرق النفيس. ويعود السبب في ديمومة هذا الأسلوب المحافظ للفارق الزمني -كما رأينا آنفًا- بين مركز العاصمة ومحافظاتها. كما أدّت الروح التقليدية السائدة في مجال نسخ المخطوطات القرآنية وزخرفتها، دورًا في هذه الفترة، وأنتجت ما يمكن اعتباره أسلوبًا دوليًا.

أمّا آخر نسخة للقرآن نتناولها بالدرس في هذا الفصل، فهي التي خُتمت في مدينة صقلية (بالرمو) سنة 372هـ/ 983-982م [154]، وهي أوّل نسخة في هذا المؤلّف يظهر عليها خط جديد ينتمي إلى مجموعة أُطلق عليها "الأسلوب الجديد". تطوّر هذا الصنف من الخط انطلاقًا من تقليد عريق استُخدم في البداية في الوثائق المدنية، ثم تدريجيًا عند نهاية القرن الثالث هـ/ التاسع م أو بداية القرن الرابع هـ/ العاشر م، في المخطوطات القرآنية.



[152] ورقة من مخطوطة قرآنية. ذهب على ورق رق مصبوغ بالأزرق. حجم الورقة 31 x 41سم. متحف الفن الإسلامي، القيروان



[153] ورقة من مخطوطة قرآنية. حبر، أصباغ وذهب على ورق الرق. يعود تأريخها إلى 295هـ/ 907-08م، 16.7 x 10.5سم. مكتبة الجامع الكبير، القيروان

ويبدو أنّ "الأسلوب الجديد" لهذا الصنف من المخطوطات تواصل في العالم الإسلامي حتى القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. أمّا في المنطقة المغاربية فلا يزال رائجًا حتّى اليوم. وقد استخدم نسّاخو القرآن في بعض الأحيان خطّي الشكل "العبّاسي المبكّر" المزوي، و"الأسلوب الجديد" في آن واحد (انظر في هذا الفصل نماذج من هذا الأخير في [152، 153]). غير أنّ مجموعة الخطوط المنتسبة إلى الأسلوب الجديد انتصرت آخر المطاف، وربّما يعود السبب في ذلك إلى سهولة قراءتها وكتابتها، مقارنة بمختلف الخطوط المزوية. وتُعد هذه النسخة أول مخطوط قرآني يُعرف أنّه كُتب في صقلية الإسلامية. وإذا أمكن اعتباره رياديًا في استخدامه "الأسلوب الجديد"، إلاّ أنّ مخطوطنا يُعدّ "متأخّرًا" في مواصلة استعماله للرق ولجوئه إلى الشكل الأفقي. بينما هذا التصفيف الأخير يتناسب أكثر مع الخط المزوي بحروفه الممتدة بإفراط باتجاه أفقي.

إنّ جرد عام 692هـ/ 1293م لمكتبة الجامع الكبير بالقيروان -المُشار إليه آنفًا- يشمل كذلك وصفًا لتسفير القرآن بالورق الرقّي المدبوغ بالأزرق. ويقول لنا إنّه كان "مُسفّرًا بالجلد المزخرف باللوحات، ومبطّنًا [...] بالحرير". وللأسف، لم يتبقّ على ما يبدو أيّ تسفير لأي جزء من الأجزاء السبعة لهذا المخطوط المذهل، لكن نجت عدة أغلفة مسفّرة للمخطوطات القرآنية التي كانت محفوظة طَوال قرون في المكتبة ذاتها. وثمّة اثنان منها يمكن تأريخهما بالتأكيد في الفترة التي ندرسها هنا، إذ وُهِبا على سبيل الوقف للجامع.



[154] ورقة من مخطوطة قرآنية. حبر، أصباغ وذهب على ورق الرق. مدينة صقلية. يعود تاريخها إلى 372هـ/ 982-983م. حجم الورقة 17.6 x25سم. مجموعة ناصر داوود خليلي، لندن

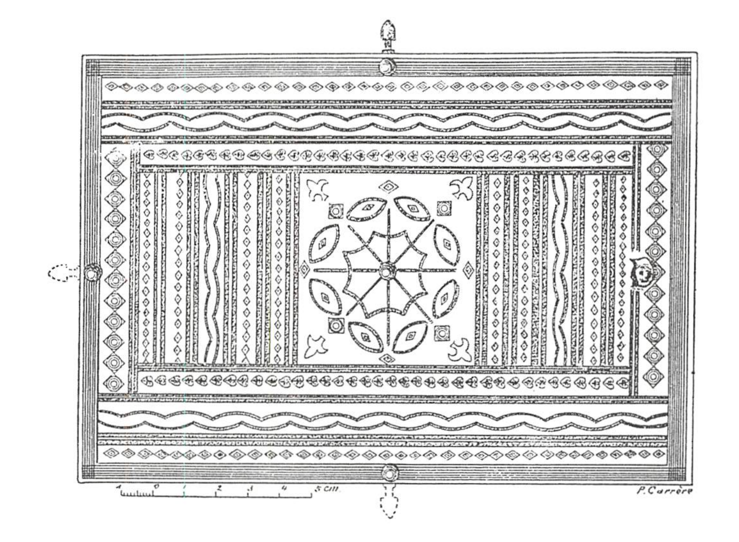
[155] غلاف لمخطوطة قرآنية مصنوع من الجلد. يعود تاريخها إلى ما قبل 378هـ/ 988م، 19.9 x13.8سم. مكتبة الجامع الكبير، القيروان

ولم ينجُ المخطوط نفسه، لكن الغلاف المسفّر الأقدم من بين الاثنين الناجيين يعود إلى العصر الأغلبي (296-183هـ/ 909-800م)، وكان هبة قدّمتها إحدى أميرات السلالة الحاكمة وقتئذ. وهو يشبه الغلاف المسفّر [120] - المعاصر له تقريبًا - في الشكل (الذي كان رائجًا جدًا على ما يبدو، خلال هذه الحقبة). وهو على هيئة مساحة مستطيلة، يُعبّئُها تصميم كبير من الضفائر الهندسية، تُحيط بها سلسلة من الحواشي أو الشرائط الحارسة ذات الأنساق الصغيرة المُكرّرة. أمّا غلاف التسفير [155] المُصنّع حوالي 377هـ/ 988م (أو زهاء قرن بعد النموذج الأغلبي) للجزء التاسع من مخطوط قرآني يتألف من عشرة أجزاء فهو رائع في زخرفته، والأرجح أنّ هذين الغلافين المُسفّرين بشكلهما الأفقي صُنِعا في القيروان.

وفيما يتعلّق بفنّ الكتاب بالأندلس خلال هذه الحقبة تذكر النصوص مكتبات عبدالرحمن الثاني (حكم 237-206هـ/ 852-822م)، ومحمّد الأوّل (272-237هـ/ 852-886م)، و المكتبة الضخمة للحَكَم الثاني (365-349هـ/ 976-961م)، لكن لم يصل إلينا إلاّ مخطوط يتيم من المكتبة الأخيرة. زيادة على اهتمام هؤلاء الحكّام بجمع المصنّفات القيّمة يقول المقري - كاتب العصر الوسيط - إنّ الحَكَم شجّع صناعة الكتب، وأمر ببناء ورشات للناسخين، والمسفّرين، والمزخرفين في مدينة الزهراء، وللأسف باستثناء المخطوط المُشار إليه أعلاه لم يتبقّ شيء من ذلك الإنتاج.

الخاتمة

يمكن الإحاطة بالفنّ الإسلامي المبكّر في شمال إفريقيا وإسبانيا من عدة أوجه، وإذا اعتمدنا التقسيم الجغرافي والتسلسل الزمني فإنّ الأندلس -ولا سيّما قرطبة وضواحيها في القرن الرابع هـ/ العاشر م- تُهيمن على هذه الحقبة. وباستثناء فنّ الكتاب فإنه تتوافر لدينا كلّ الوسائط تقريبًا، وبكميات كبيرة لبعضها، كما هي الحال على سبيل المثال في العاجيات. ويُفترض أن يسمح هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية بالتفكّر، واستنتاج الخلاصات



حول النواحي التاريخية للفن الكلاسيكي، ومنها مثلاً: المصادر والأساليب والأشكال والمحاور والتعبير، وتُعدّ الأعمال المُنجزة في هذا المضمار قليلة نسبيًا، لكن يمكن أن نقترح خلاصتين عريضتين:

الأولى: هي الجودة العالية للمفاهيم والتصاميم، والمهارة اليدوية الفائقة للحرفيّين المعنيّين بتشييد المساجد، والقصور، والتحف الفنية كالعاجيات، والمنسوجات. وهذه الحِرفية العالية متوقّعة جراء الرعاية السخية من بلاط الخلافة التي رعت جلّ الأعمال، ولجأت إلى أفضل الحرفيين المتوافرين في منطقة المتوسط، وبيزنطة وإيطاليا بوجه خاص، وكذلك في الشرق الإسلامي. بيد أنّ المصادر الخارجية قد لا تكفي لتفسير بعض السمات الأصيلة، على غرار المستجدّات في البنية الفوقية لجامع قرطبة، أو أضلع قباب مسجد طليطلة، أو صور الحيوانات على التحف والمعادن المنحوتة، أو التأليفات في العاجيات. ونستغرب بوجه خاص الظهور المفاجئ بهذه الدرجة من الجودة لفن التحف المنحوتة، ولا سيما العاجيات. ونعلم يقينًا أنّ بيزنطة لم تتخلّ البتة عن فن نقش العاج، وقد أحيا الملوك الكارولنجيون هذا الفن أثناء القرن الثالث هـ/ التاسع م في الغرب المسيحي. لكن في عدد محدود من القطع الفنية المتميزة تمكن الحرفيون الأندلسيون من استكشاف تفاصيل

كل موضوع، ووضع شخصيات، أو حيوانات، بطريقة لم تُشاهَد منذ العصور القديمة المتأخرة. أمّا إن كانت هذه نهضة حقيقية -كما حاجّ بعضهم- أم إنجازات عن وعي تمّت بتذكّر الممارسات الأموية في سوريا، أو بوصفها ممارسات إيبيرية محضة، أم يجب النظر إليها بمفردات التجديد أكثر من النهضة، فهذه كلها مسائل مفتوحة لنقاش وتحليل أكثر عمقًا. ومع ذلك فمن المهمّ أن نميّز بين مفردات جامع قرطبة التي استمرّت تأثيراتها على امتداد قرون، وبين عاجيات القرن الرابع هـ/ العاشر م التي ظلّت ظاهرة فريدة من نوعها. وما زلنا غير قادرين على تفسيرها من الناحية الأيقونية، ولا حتّى من ناحية تصنيفها، على الرغم من ظهور بعد التوجّهات الواعدة في الآونة الأخيرة. وهكذا نصل إلى الخلاصة الثانية المتعلقة بالفن الأموي في إسبانيا فقد تطوّر هذا الفن كثيراً في جميع ملامحه، لكن الإنجازات المُتاحة لشرائح عريضة من السكان مثل الزخرفة المعمارية وممارسات البناء، وتصميم الأقمشة كانت لها تأثيرات مسترسلة. وعلى نقيض ذلك، فإنّ الإنجازات الفنية المحصورة داخل بلاط الخلفاء، وحتى بين أيدي أشخاص بعينهم في البلاط، قد تكون حملت رسائل أكثر ثراءً، إلاّ أنها لم تَدَع إلاّ آثارًا قليلة.

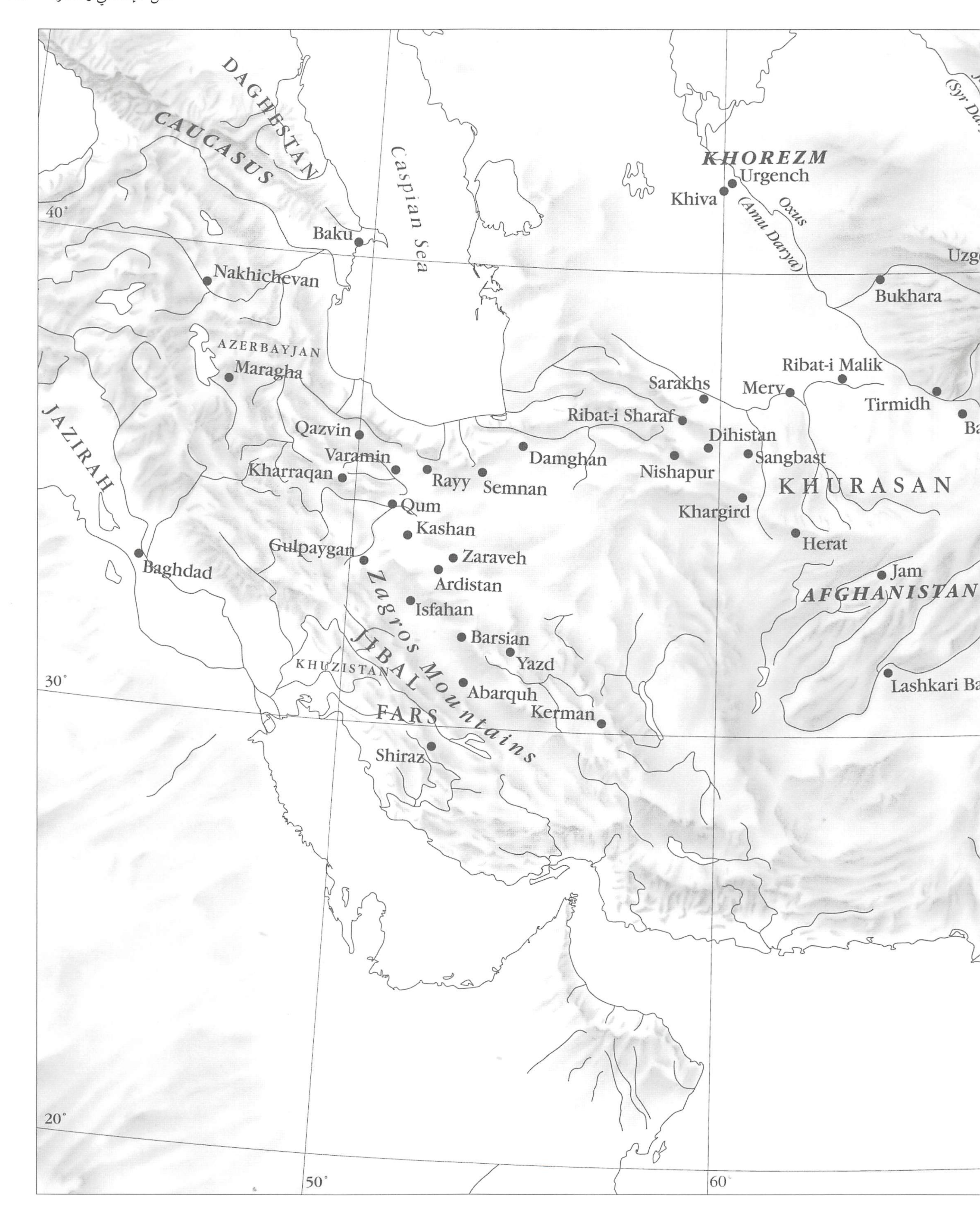
وإذ يمكن تعريف الأندلس في القرن الرابع هـ/ العاشر م من خلال مجموعة عريضة من التحف الفنية الرئيسية، إلاّ أنّ مناطقَ أخرى من الغرب الإسلامي قبل سنة 390هـ/ 1000م لا تُعرف حاليًا إلاّ ببعض القطع القليلة. ومن الواضح أنه كانت هناك أنشطة فنية أخرى خارج المدن الإسبانية كقرطبة وطليطلة، وخارج فاس شمال المغرب، وصقلية، لكن الأمثلة المعنية قليلة العدد، ولا تسمح بالتعميمات السهلة. أمّا حالة إفريقية فمختلفة تمامًا؛ فقد تطوّرت هناك عمارة ذات شأن في القرن الثالث هـ/ التاسع م (تناولناها بالدراسة في الفصل السابق)، وظهر في الفنون الأخرى أسلوب أغلبي خصوصي، ثمّ أصبح فعّالاً. وظهرت تأثيرات هذا الأسلوب في أثناء القرن اللاحق، في عدد محدود من المعالم المعمارية، والتحف الفنية المرتبطة بالسلالة الفاطمية التي بدأ حكمها سنة 296هـ/ 909م. وسوف نتناول في الفصل السادس منشآتهم المعمارية القليلة في إفريقية مع جملة فنونهم الأخرى؛ لأن أهم منشآتهم أُنجزت في الأقاليم الإسلامية الوسطى، وجلّها بعد سنة 390هـ/ 1000م. لكن في هذا المقام، تجدر الملاحظة أنّ إحدى نواحي الظاهرة الفاطمية على خُطى الأغلبية الأكثر احتشامًا هي أنها غيّرت شمال إفريقيا، ويصعب حتى اليوم رصد هذا التغيير من ناحية المفردات البصرية. وتشكّل ما يُطلق عليها نسخ "القرآن الأزرق" نماذج رائعة لهذه الأعمال الفنية؛ إذ فيها يشترك الاهتمام الإسلامي الشامل بالخط الجميل، مع الأغراض الأيديولوجية المرتبطة بحقبة زمنية معينة، ووسائل تسمح بتقديس نصّ وتشريف راعٍ، وهذاكله له جذور من العصور القديمة المتأخرة. لكن تبقى الأسئلة المطروحة للنقاش: هل كانت هناك سنة 390هـ/ 1000م هُويّة بصرية شمال إفريقية، أو إفريقية (كي لا نقول تونسية، فلا نلتزم بالظهور الزمني للأسماء)؟ أو هل ترتبط هذه المنشآت كما هي أكثر بالفن الأندلسي منطقيًا؟ أو بفنّ السلالة الفاطمية؟ لقد دمجنا الوثائق المعنية ضمن فصول مختلفة، وهكذا اجتنبنا معالجة هذه المسائل الأوسع، في انتظار إيجاد حلول لها في المستقبل.

هناك طريقة أخرى للنظر في فن الأقاليم الإسلامية الغربية، عوضًا عن التركيز على الخصوصيات المحلية الداخلية، وتتمثل في تعريف هويّته الشكلية وتفسيرها، ثم تحديد شخصيّته الخصوصية. وتتّضح لنا ثلاثة خيوط واضحة المعالم في تكوين هذه الأشكال؛ أوّلاً: المسرد الضخم للبناء، والزخرفة من العصور القديمة والقديمة المتأخرة التي كانت متوافرة في إسبانيا، وجلّ شمال إفريقيا. ثانيًا: الذاكرة، وأحيانا الحنين إلى العالم الأموي بسوريا، على الرغم من كون الأشكال السورية لا تتضح بقدر ما تتضح ذكرى هذه الأشكال نفسها. ويتجلّى ذلك على سبيل المثال في الأسماء السورية التي أُطلقت على المواقع والمنشآت الأندلسية. وما هو غائب هنا -مع أنّ المصادر المكتوبة تقول العكس- هو ممارسات بغداد في القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م، أو لعلّ العلماء لا يعرفون كيف يميّزون السمات البغدادية، ضمن الكتلة المركّزة لمنشآت القرن الرابع هـ/ العاشر م في قرطبة. ثالثًا وأخيرًا: هناك تأثيراتُ مختلف مناطق المجتمع المتوسطي للعصر الوسيط المبكّر، ولم تبدأ مكوّناته في الظهور إلاّ حديثًا.

تماشيًا مع التوجهات الحالية حول هذه المسائل، قد يجدر بنا أن نجادل ببساطة بأنّ الخصوصيات الأيقونية، والبراعة الفنية الراقية للفن الأموي في إسبانيا كانت محلية، وهي نتاج مواد ومهارات متوافرة محليًا، وثروات نمت محليًا، وتوازن بين التحف الفنية المملوكة للخواص، والعرض العام للمنشآت المعمارية، وحتى للمساجد التي أصبحت مزدانة بمداخل فاخرة. لقد أُسّس مجتمع متميز وفريد من نوعه، يديره المسلمون العرب، والبربر المستعربون، والإسبان الذين اعتنقوا الإسلام، وهو مجتمع يشمل كذلك مكوّنًا مسيحيًا نشطًا، له ارتباطات قوية، ومتواصلة مع الشمال المسيحي الإسباني.

خلال القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م كان فنّ إفريقية -بما فيها صقلية- يركّب تدريجيًا طرائق الخاصة ضمن المظلة العريضة للفن العباسي، وبدأت تظهر في المغرب الخطوات الأولى لهندسة عمارية جديدة. وهذه جميعها أماكن يمكن لمؤرّخ الفن أن يشاهد فيها تلك الظاهرة التي لا تتوافر إلاّ نادرًا: هي عرف فنّي بصدد التكوّن. وهناك مثال مثير خارج عن المألوف نشاهد فيه تنوّعًا محليًا لموضوعات عامة: البنايات، والزخرفة الجصية في سدراتا التي هي مستوطنة صغيرة مستحدثة جنوب الجزائر، تعود إلى القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م، وقد بدأت عمليات درسها واستكشافها منذ قرن ونصف.


TARIM BASIN
PAMIR
Ghazni
Delhi
Indus River
SIND
Ajmer
70


DAGHESTAN
CAUCASUS
Caspian Sea
KHOREZM
Urgench
Khiva
Oxus
(Amu Darya)
(Syr Da
Uzg
40°
Baku
Nakhichevan
Bukhara
AZERBAYJAN
Maragha
Ribat-i Malik
Sarakhs
Merv
Tirmidh
JAZIRAH
Ribat-i Sharaf
Qazvin
Dihistan
Varamin
Damghan
Sangbast
Kharraqan
Rayy
Semnan
Nishapur
KHURASAN
Qum
Khargird
Kashan
Herat
Gulpaygan
Zaraveh
Baghdad
Ardistan
Jam
Zagros Mountains
AFGHANISTAN
Isfahan
JIBAL
Barsian
Yazd
KHUZISTAN
30°
Abarquh
Lashkari Ba
FARS
Kerman
Shiraz
20°
50°
60°



الفصل الرابع

الأقاليم الإسلامية الشرقيّة

يصعب أن نرسم بإيجاز ووضوح تاريخ إيران وآسيا الوسطى وثقافتهما خلال القرون الأولى للحكم الإسلامي. كانت هذه المنطقة الشاسعة تتألف اسميًا من عدة ولايات، على رأسها وُلاة معيّنون في بغداد. لكن ومع بداية القرن الثالث هـ/ التاسع م أصبح الحكم الفعلي على مناطق شاسعة غير واضحة الحدود بين أيدي السلالات المنحدرة من الحكّام، ومنهم العرب الطّاهريون (259-205هـ/ 873-821م)، والإيرانيون السامانيون (395-203هـ/ 1005-819م)، المنحدرون من سلالات نبلاء قبل الإسلام، ثم الصفاريون، وهم أكثر شعوبية (351-252هـ/ 963-867م). لم توجد في إيران على امتداد معظم هذه الحقبة إلاّ بضع مدن إسلامية مهمة غرب إيران، كتلك التي ستصبح أصفهان، أو قم، مع العلم بأنّ هذه الأخيرة لم تكتسب إلاّ حديثًا ارتباطها المقدّس بالمذهب الشيعي. كانت أهم المراكز الإسلامية في ولاية خراسان الشاسعة – بمدنها الأربع العظيمة: نيسابور، ومرو، وهرات، وبلخ –، وفي المنطقة الحدودية لبلاد ما وراء النهر، بمدن بُخارى وسمرقند التي كانت قلب الثقافة السغدية قبل الإسلام. كما أينعت عدة سلالات محلية صغيرة في جبال شمال إيران، وانبثقت من إحداها السلالة البويهية (453-319هـ/ 1062-932م) التي احتلّت بغداد نفسها سنة 333هـ/ 945م، وجعلت من الخلفاء مجرد سادة صوريين. أدّت مدينة الريّ دورًا حيويًا عند مفترق طرقات كل هذه المناطق، وهي تقع قرب مدينة طهران الحديثة، وظلّت لعدة قرون المركز الإداري والسياسي الرئيسي لإيران. وقد جرت تنقيبات أثرية على موقع مدينة الريّ، لكنّها لم تُنشر أبدًا.

هيمن على الحياة الثقافية تيّاران متناقضان جزئيًا، بقيا على امتداد قرون سِمتين مميّزتين لإيران، أحدهما: الثقافة العربية الإسلامية الشاملة المرتبطة عن قرب ببغداد، وقد تجلّت في المراكز الفلسفية، والدينية، والعلمية الرئيسية بالشمال الشرقي، ومثّلها مفكّرون أجلاّء كانت لهم أهمية كونية مثل: الفارابي (توفّي سنة 338هـ/ 950م تقريبًا)، والرّازي (ت سنة 312هـ/ 925م أو 323هـ/ 935م)، وابن سينا (ت سنة 428هـ/ 1037م)، والبيروني (ت سنة 439هـ/ 1048م)، والجرجاني (ت 470هـ/ 1078م). كان معظم هؤلاء العلماء مرتبطين بالبلاطات المحلية، وينتقلون على غرار الكنوز الثمينة، من حاكم إلى الذي يخلفه. حرّروا مصنّفاتهم أساسًا بالعربية، وإن كانت الفارسية لغتهم الأمّ، واللغة التركية وسيلة التواصل مع الحكام في السلطة. أمّا التيّار الثقافي الثاني الذي ميّز هذه الحقبة فهو إيراني محض؛ لأنّ هذه المناطق ذاتها هي التي شهدت ولادة اللغة الفارسية الحديثة. ظهر عندئذ شعر فارسي جديد، وحُرِّرت الملاحم التقليدية الإيرانية في شهنامة الفردوسي (حوالي 390هـ/ 1000م). والأرجح أنّ كل المعاصرين قدّموا إسهامات في التيّارين ممّا خلق مزيجًا من الانتماء العرقي والولاء الإسلامي.

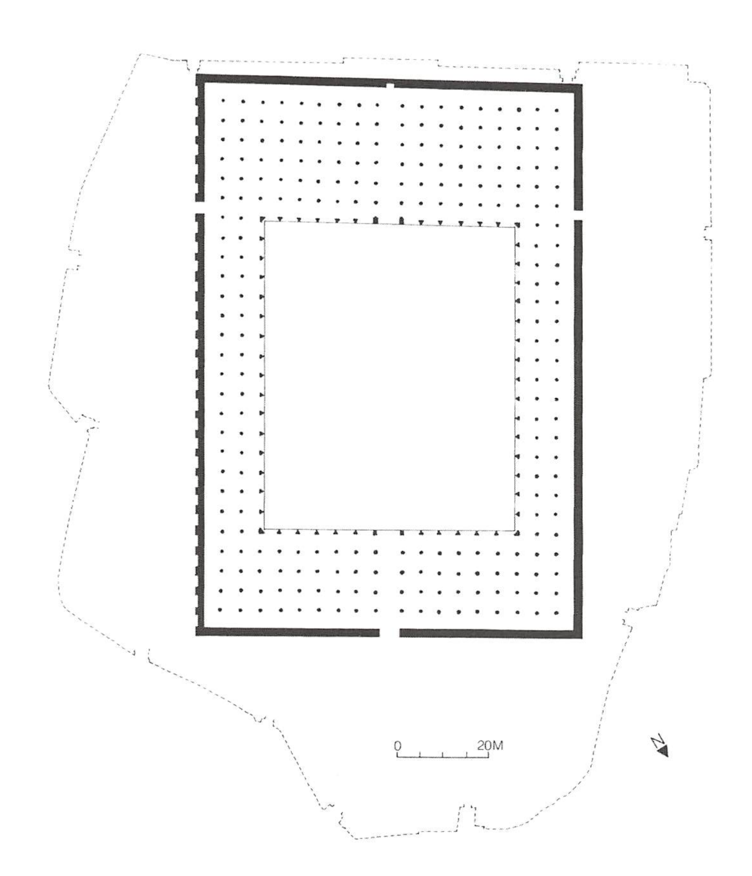
استمرّ هذا المزيج الثقافي لعدة قرون، لكن مع بداية القرن الرابع هـ/ العاشر م عرفت البنية الاجتماعية، والعرقية، والسياسية لشمال شرق إيران مزيدًا من التعقيد، وقد حصل ذلك جرّاء هجرة أعداد كبيرة من القبائل التركمانية، والجنود الأتراك إلى إيران. صعدت بسرعة السلالات التركية على أعقاب الغزنويّين (581-366هـ/ 1186-977م) في أفغانستان، وشمال الهند. ثم بلغت أوجها مع السلاجقة الذين استولوا على بغداد سنة 447هـ/ 1056م. انتهت حقبة تكيّف الإسلام مع إيران وتجربة أشكال وأغراض جديدة في العقود الأولى من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م تقريبًا. إثر ذلك ارتبط أكثر فأكثر الفن، والعمارة بالتيارات اللاحقة التي سوف نتناولها في الفصل الخامس.

العمارة والزخرفة

المساجد

كانت كل المدن الكبرى مزوّدة بمساجد جامعة، ومع ذلك لا نعلم العديد منها مثل جوامع نيسابور، وبخارى، وقم، وشيراز، إلاّ من خلال المراجع الأدبية. لقد سبق أن تعرّضنا لجوامع سوسة وسيراف التي كشفتها الحفريات الأثرية – وتُعتبر تقنيًا في إيران – لأنّها تنتمي جغرافيًا للأقاليم الوسطى بالعراق. إنّ حجم الجامع الكبير لأصفهان [156] وتعقيد التاريخ الحديث للبناية، وعدة نصوص غامضة، كلّ ذلك جعل إعادة تركيب هيئة الجامع في الحقبة الإسلامية المبكّرة عسيرًا جدًا علينا. ويبدو واضحًا على أيّ حال أنّه جرى بناء جامع

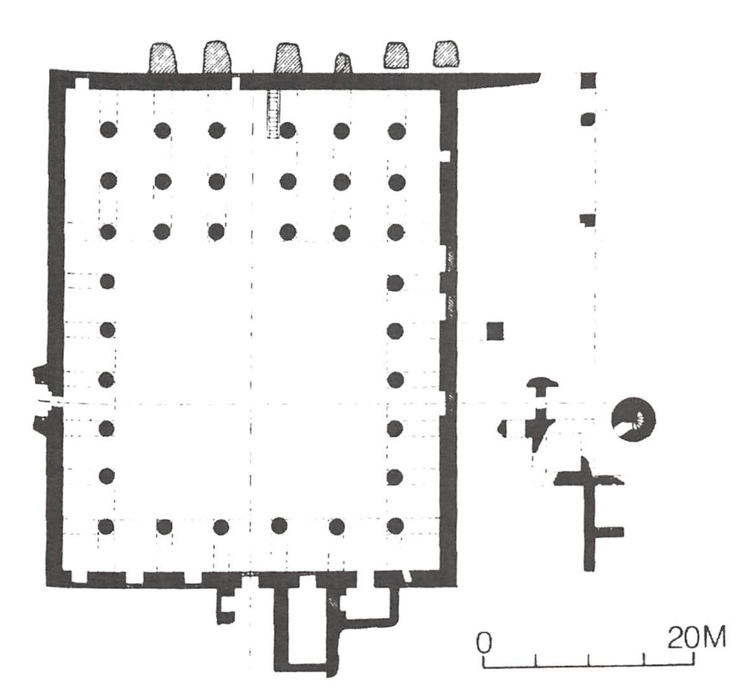
[156] أصفهان، الجامع الكبير، مخطط لما كان عليه في القرن العاشر الميلادي



[159] نائين، مسجد، منظر قبالة القبلة

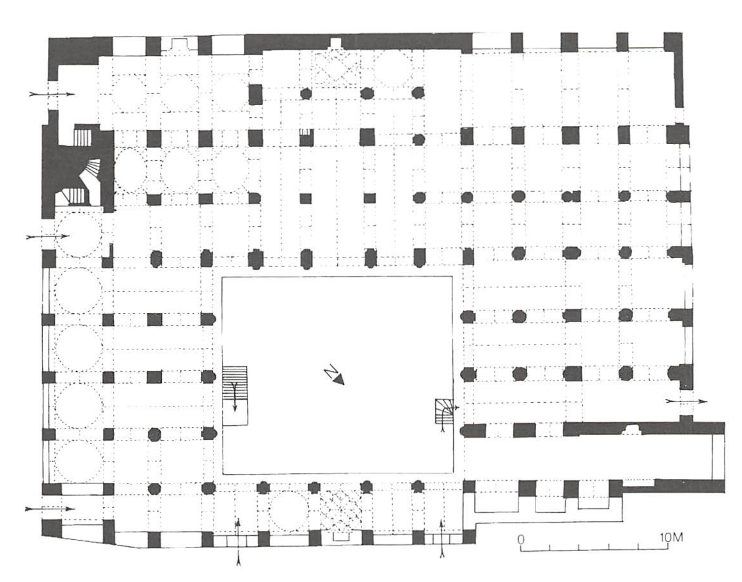
[157] دامغان، مسجد، صحن المسجد

[158] دامغان، مسجد، مخطط



كبير ذي قاعة مغطّاة مستطيلة قائمة على العمادات (نحو 140 X 90 مترًا). والأرجح أنّ تاريخ البناء يعود إلى القرن الثالث هـ/ التاسع م، ثم بُني تحت حكم البويهيين في القرن الرابع هـ/ العاشر م رواق إضافي حول الصحن. وقد رُتِّبت فيه لَبِنات السواري لتُحوِّل تصاميم هندسية بسيطة إلى اختلاف بارز بقوّة يُضفي عمقًا للمخطط المسطّح.

يبدو أنّه لم يكن من باب المصادفة أن يُضاف رواق شبيه لصحن جوامع مدن تجارية كبيرة كسيراف، ومركز سياسي مهم كأصفهان في القرن الثالث هـ/ التاسع م، والرابع هـ/ العاشر م على التوالي. وكما هي الحال في القيروان المعاصرة، يُفسّر هذا في الاهتمام بالاستقلال البصري والجمالي للصحن. ويمثّل هذا الاهتمام وقتئذ أولى الخطوات التي قادت إلى أحد أهم إنجازات العمارة الإيرانية: وهو واجهة الصحن، ومع ذلك فقد كانت هناك بلا شك جوامع أخرى لا نعرفها إلاّ من خلال بقايا جزئية ومرممة كثيرًا على شكل قاعة



[160] نائين، مسجد، مخطط

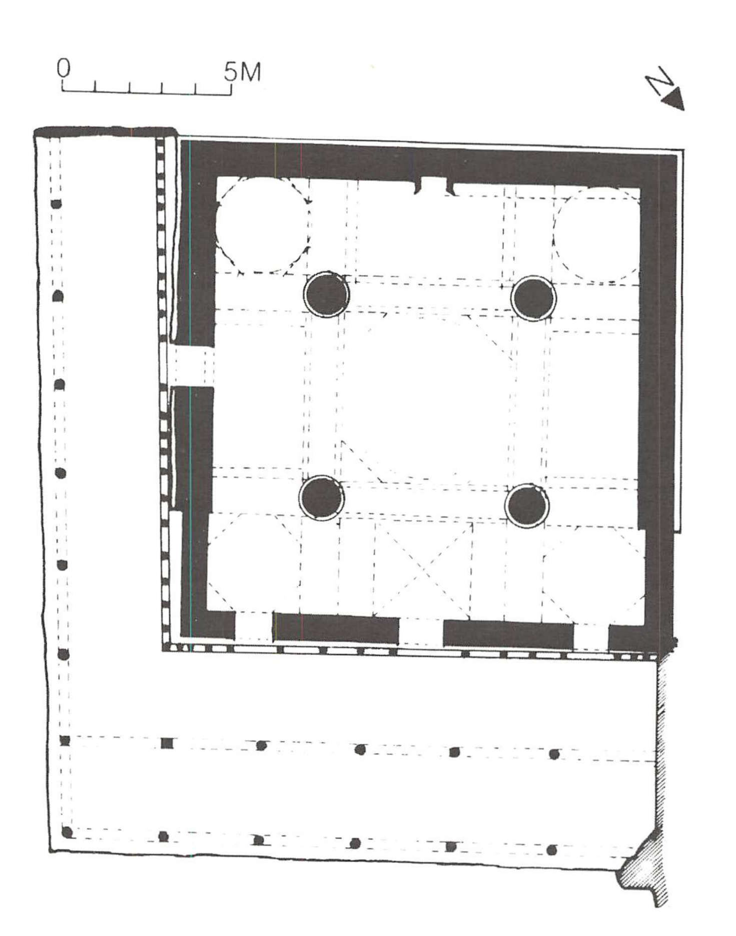

[161]، [162] نائين، مسجد، تفاصيل الأعمال الجصية

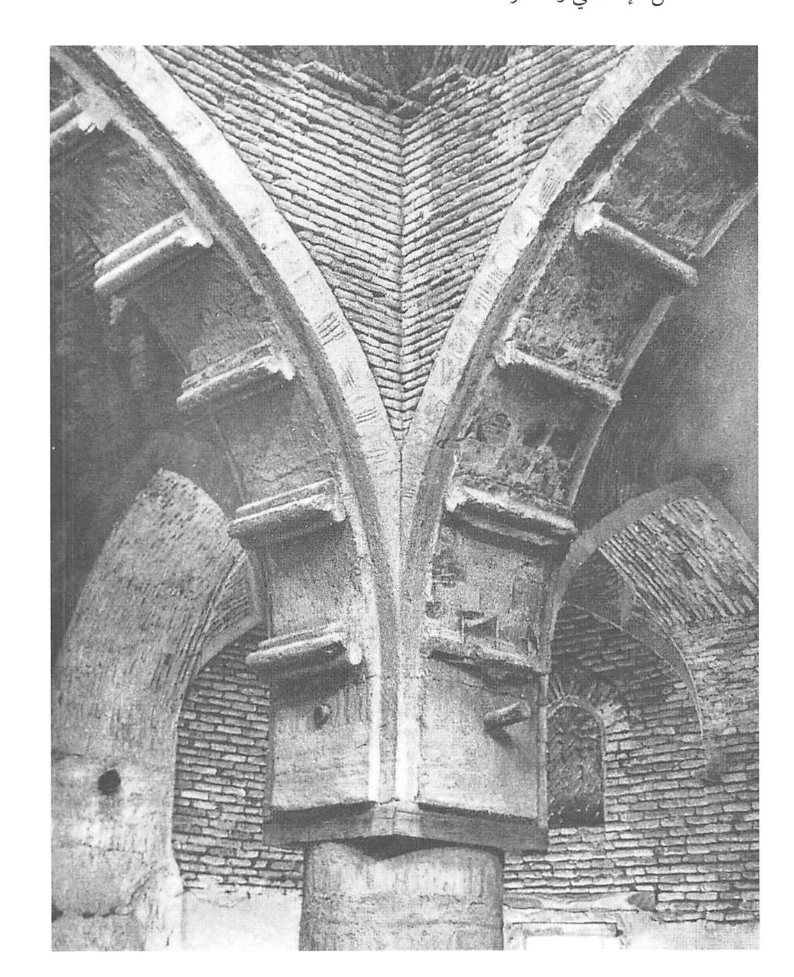


مغطاة مستطيلة قائمة على العمادات.

إن ما يصعب رؤيته هو طبيعة المشكلات التي تواجه عملية إنشاء نوع جديد من البنايات، وتطوير حلول تقنية، وغيرها. نجد بعض الإيحاءات للإجابة على السؤال الآنف في ثلاثة مساجد صغيرة عند المرتفعات الإيرانية: دامغان [157، 158]، ونائين [159، 160]، وفهرج، وهي جميعها غير مؤرّخة، ومُرمّمة بإفراط. المسجدان الأولان على شكل قاعة مستطيلة قائمة على العمادات، لكنها مسقوفة بالقباب. والثالث مقسّم إلى خمسة فضاءات مغطّاة بعقود برميلية تشكّل زوايا قائمة مع اتجاه القبلة. وقد استُثنيت الفضاءات الثلاثة الوسطى، إذ بقيت قصيرة لتزوّد المسجد بصحن مفتوح. أمّا مسجد نائين فهو مزدان بثلاث قباب أمام المحراب تُصوّر لنا هذه المساجد مشكلة تكييف عُرف عماري قائم على القباب البرميلية الطويلة - المدببة أحيانًا - كي تُلبّي الاحتياج إلى فضاء واسع بأقل عدد ممكن من العمادات. ويتمثّل أحد الحلول في تشييد سوارٍ ثقيلة، ومتقاربة، صعبة التنفيذ أحيانًا ومختلفة الأشكال. وتُوظّف فيها الزخرفة الجصية الثريّة (على الأقل في نائين [161، 162]) لإخفاء اكتناز العمارة، ولإبراز اتجاه القِبلة. وعلى الرغم من أهمية هذه البنايات في تاريخ العمارة، يصعب أن ننعتها بالمُوفّقة بصريًا، أو وظيفيًا.

ولا نعلم إنّ كانت كل المساجد الجامعة في إيران على شكل قاعات مسقوفة قائمة على الأعمدة أم لا. هناك مسجد صغير في هزاره قرب بُخارى، له شكل عتيق، هذا إن لم يكن المسجد نفسه عتيقًا. وهو يتألف من بهو مربّع تعلوه قبة مركزية على عقود ركنية في الجوانب الأربعة، وأربع قباب صغيرة في الزوايا. [163، 164] وترتكز القباب والعقود على جدران سميكة، وأربع سوار ثقيلة من لَبِنات الآجر، وأقواس غريبة الشكل. ويشبه المخطط المركزي مُخطّط بعض معابد النار الإيرانية، وأعرافًا كاملة من العمارة المسيحية الشرقية. لكن لا يمكن إثبات أنّ أيًا منها اقتبس من هزاره. ويسمح لنا هذا المثال، وعدة بقايا أمثلة أخرى أظهرتها المنشورات حديثًا في آسيا الوسطى، بتوضيح مسألتين: هما الإجابات المحلية شديدة الإبداع للاحتياجات الجديدة، وعدم اكتمال الاستكشافات في





[163] هزاره، مسجد، منظر من الداخل

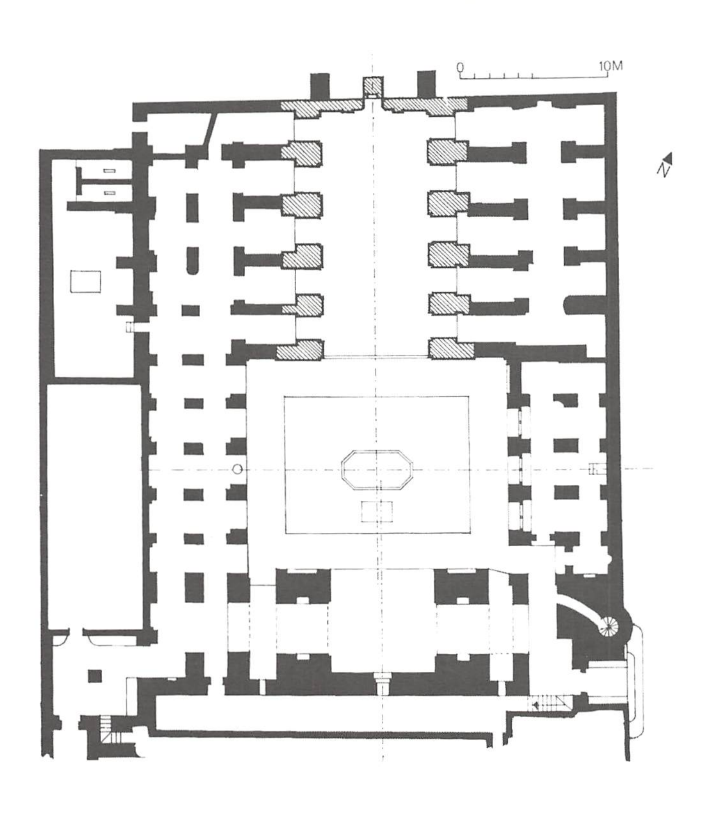
[164] هزاره، مسجد، مخطط

[165] بلخ، مسجد أو ناه قمبد



[166] نيريز، مسجد، إيوان

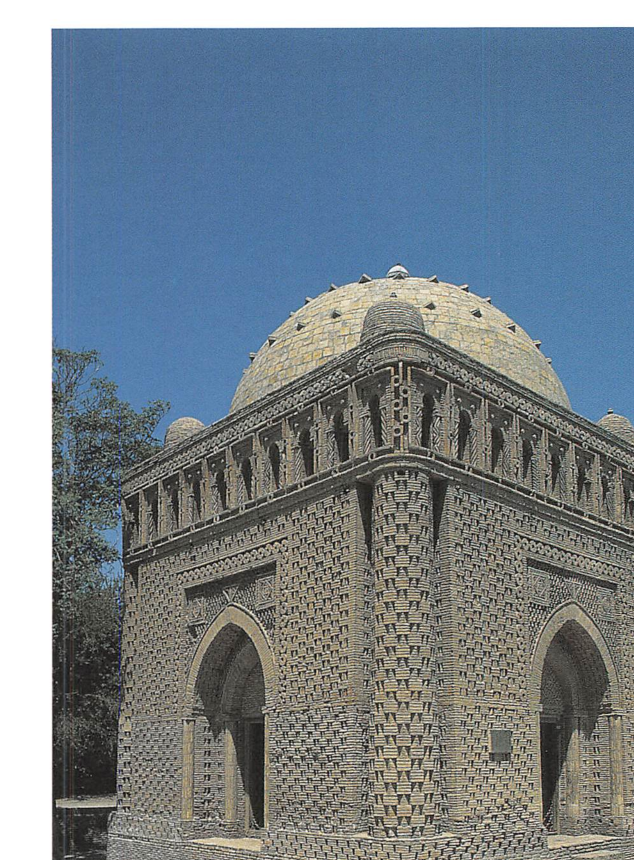
[167] نيريز، مسجد، مخطط

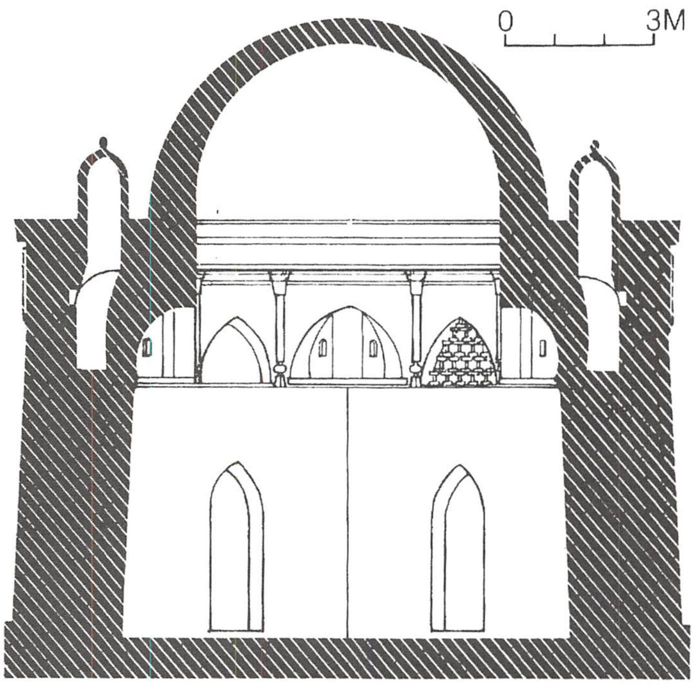


منطقة شاسعة يمكن أن تحمل لنا عدة مفاجآت.

يوجد بالقرب من بلخ مسجد صغير يُعرَف بمسجد التاريخ [165] (أو ناه قمبد -Mas jid-i Nuh Gumbadh)، وقد حُوفظ عليه بصورة أفضل. هذا يعود المسجد الذي تعلوه القباب إلى القرن الثالث هـ/ التاسع م، ويُحتمل أن تكون له علاقة بنوع ثانٍ من الأضرحة موجودة في مصر، والحجاز، وإسبانيا، سبق أن درسناها آنفًا، ويُرجّحَ أنها تعود إلى القرن الثالث هـ/ التاسع م.

قدّم في أواسط القرن الرابع عشرهـ/ ثلاثينات القرن العشرين أ. غودار -A. God ard بعض الفرضيات المهمة التي وجدت مكانها في العديد من التقارير العامة، وهي تعتمد على وجود غرفة كبيرة مقبّبة، في الجانب القِبلي لعدة مساجد جامعة متأخرة (في أصفهان وأردستان وكلبايكان وبرسيان)، تعود إلى فترة مختلفة عن البناية نفسها. وفي نيريز [166، 167] نجد بدَل القبة إيوانًا يمتد من الصحن إلى المحراب، ويحيط بباقي أنحاء المسجد. كما يوجد نص منقوش غامض يذكر أنّ أقدم بناية هناك تعود إلى سنة 362هـ/ 973م. هكذا قدّم غودار أطروحته مُحاجًا أنه إضافة إلى عدد من المساجد المتكونة من قاعات مستطيلة مسقوفة قائمة على العمادات، كان في إيران المبكّرة نوع آخر يتألف من غرفة واحدة مقبّبة شبيهة بمعابد النار، وحتّى بالإيوان الفردي. وكان الفضاء المفتوح في الأمام - المؤشّر بطريقة بسيطة ربّما - يُستخدم مكان التجمّع الرئيسي. لاحقًا -أي بعد القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م -شُيِّدت بنايات أكثر تعقيدًا واكتمالاً، ولا يمكن حاليًا قبول هذه الفرضية -وإن كانت جذابة في توفيرها- رابطًا بين استخدامات





[168] بُخارى، ضريح الساماني، رسم مقطعي

[169] بُخارى، ضريح الساماني، منظر خارجي

[170] بُخارى، ضريح الساماني، منظر داخلي

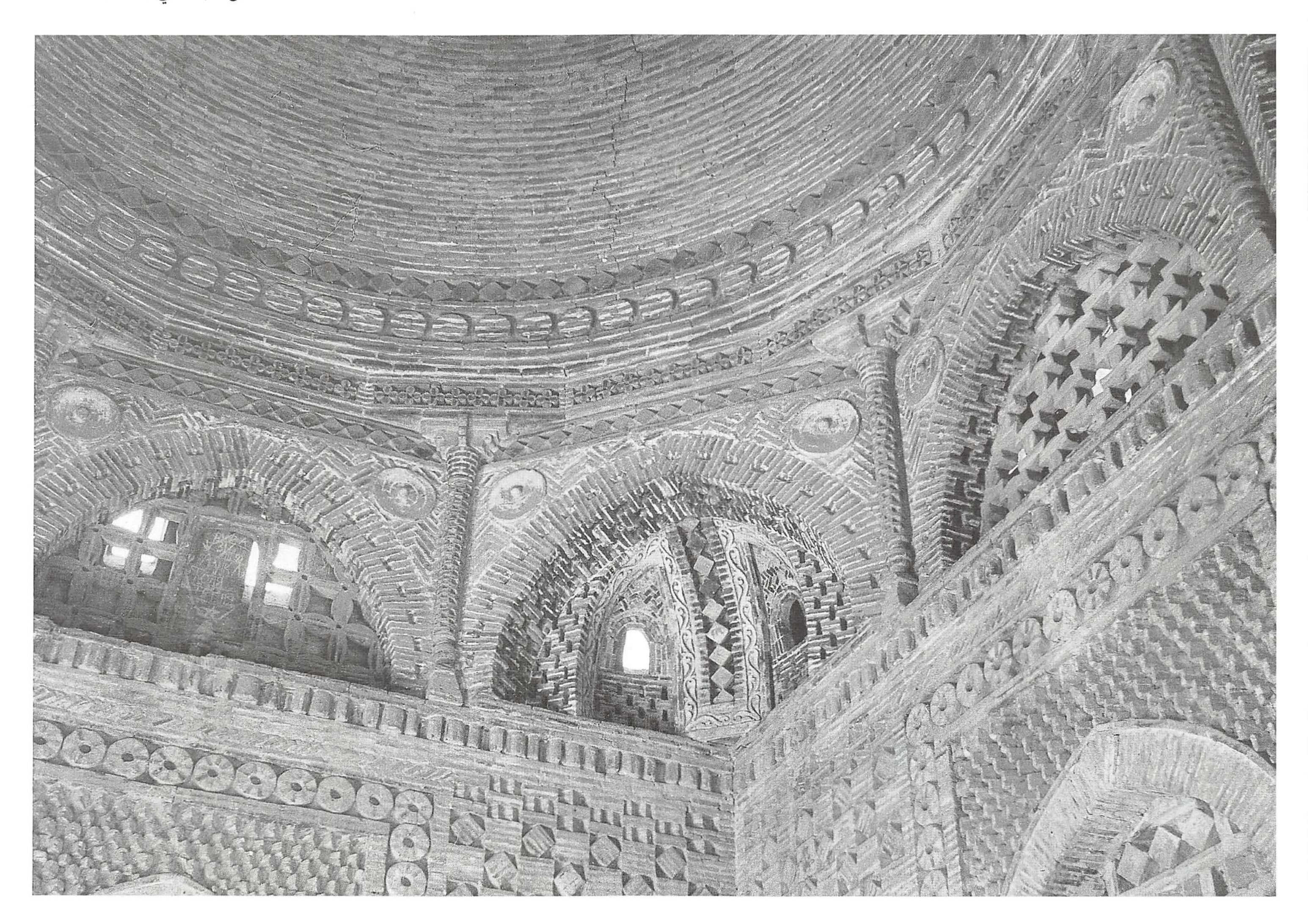
القباب وأواوين المنشآت المعمارية في الفترة الفاصلة بين ما قبل الإسلام والعصر السلجوقي المتأخر. ومع ذلك تُقنع هذه الفرضية فيما يتعلق ببعض الحالات المبكّرة النادرة، مثلما هي الحال في يزد خوست، حيث حُوِّل ضريح يعود إلى ما قبل الإسلام إلى مسجد. لكن لا يوجد مثال واحد من القباب المذكورة يمكن تأريخه بما قبل القرن الخامس هـ / الحادي عشر م، ولا يمكن بأي حال إقرار أنّ قبّة سبقت زمنيًا القاعة المغطاة الحالية. ومن الأبسط أن نستنتج في الوقت الراهن، أنّ المسجد الجامع بقاعته المغطاة القائمة على العمادات كُيِّف مع تقنيات البناء الفارسية، وأنّ الأنواع الأخرى تنتمي - بطريقة لا نفهمها بعد - إلى مجموعة من المتغيّرات المحلية المعروفة في أماكن أخرى من العالم الإسلامي.

الزوايا

لم يتّضح تمامًا لماذا ظهرت أقدم مجموعة مهمّة من الزوايا الإسلامية في أثناء القرن الرابع هـ / العاشر م في إيران. يبدو أنّ عدة ظواهر أدّت دورها: تفاخر السلالات الحاكمة، والحركات البِدعية التي قدّست مواطن دفن ذرية علي كرم الله وجهه، ومحاولات إضفاء دلالات إسلامية على أماكن مقدّسة تعود إلى ما قبل الإسلام. ويُحتمل أنّ الظاهرة انطلقت غربًا من إيران (حيث رسخت)، ولا سيما باتجاه مصر الفاطمية. أو لعلّ الأمثلة المبكّرة التي يُحتمل أنها كانت في العراق، وفي الحجاز، دُمِّرت جرّاء المعارضة اللاحقة لبناء الأضرحة الفخمة.

يُعدّ أحد النوعين المتبقيين من الزوايا -والأول الذي ما زالت نماذج منه قائمة في العالم الإيراني- القبر المُسقّف، وهو مربّع تعلوه قبّة عادة ما يكون مفتوحًا على جوانبه الأربعة، وأمثلة هذا النوع: البنايات الأولى في النّجف، وكربلاء، فوق قبور علي كرم الله وجهه، وذريّته. يُحتمل أن يعود بعض هذه المشاهد إلى القرن الرابع هـ / العاشر م، لكنّنا لا نقدر على تقديم تاريخ مؤكّد إلاّ لاثنين منها هما من ناحية أخرى منشآت معمارية بديعة.

توحي الأدلة الكتابية، والأدبية، والأثرية، التي اكتُشفت حديثًا، بأنّ ضريح إسماعيل الساماني في بُخارى استُخدم لأكثر من أمير، وأنّه شُيِّد في وقت لاحق لما كنّا نعتقد، وقد يكون ذلك حصل تحت حكم الأمير الساماني نصر (حكم ما بين 331-301هـ / 914-943م) يناهز جانب هذا المكعّب المستدقّ بعض الشيء العشرة أمتار، وهو مبنيّ كلّه من لَبنات الطوب المشوي، وتُغطيه قبة مركزية مزدانة في زواياها الأربع بأربع قباب صغيرة [168، 169]، يتوسّط كل جانب مدخل عقديّ فخم يتّكئ على إطار مستطيل. تُلطِّف الزوايا الأربع سَوار ممتلئة شبه والجة مدوّرة الشكل، وهي تُضفي حركة تصاعدية على البناية بأكملها. ويجري رواق في الجزء الداخلي للحائط، على الرغم من غياب أيّ مدخل إليه. أمّا في الداخل فتتّضح السمة المدهشة في طريقة العبور من المربّع إلى القبة؛ إذ يُحيط بالأركان مثمّن من العقود المستقيمة القائمة على سَوار قصيرة من لَبنات



الآجر، ثم يكون العبور بلطف إلى قاعدة القبة بواسطة منطقة ضيّقة ذات ستة عشر جانبًا. ويتألّف الركن ذاته من عقدين متوازيين، يدعمهما نصف عقد متعامد معهما - يكاد يكوّن ضلعًا - ومتاخم للرواق. يسمح هذا الترتيب بفتح المساحات الموجودة على كلّ جانب في العقد النصفي، وبإضاءة البناية كلّها. ويمكن أن نستخدم العبارة الصائبة لشرودر E. Schroeder، الذي وصف ذلك قائلاً إنّ الجزء الأكبر من القبة يعتمد على نوع من الحامل ثلاثي القوائم.

تكتسي هذه البناية ثلاث خصوصيات، أولاً: السواري الركنية والرواق والقباب الصغيرة التي لا يرتبط بعضها ببعض هيكليًا، على الرغم من إدراكنا أنّها عناصر في الترتيب الزخرفي للواجهة أو للسقف. ويمكن قول الشيء نفسه فيما يتعلق بتعدد السمات التي تُعلِم العبور من المربّع إلى القبة، وفيما يتعلّق بعدم وجود علاقة بين الأشكال الداخلية والخارجية. ولا نستطيع تفسير هذه التضاربات الظاهرة إلاّ من خلال كونها انعكاسات لأعراف معمارية متعددة أدّت فيها السمات المذكورة دورًا جزئيًا. وهي تُعبّر عن تحبيذ المعماري لترتيب المساحات بدل وضوح البناء.

والخصوصية الثانية لضريح بُخارى هي الاستخدام غير المعتاد للآجر، وتكاد تكون أيّ لبنة آجر مرئية عنصرًا في البناء، أو جزءًا من التصميم الزخرفي. تتنوّع التصاميم؛ فعلى مساحات الجدران الرئيسية يُعطي النوعان المُستخدَمان - واحد في الداخل والآخر في الخارج - إحساسًا بمساحة منسوجة كأنها رقعة شطرنج يقسّم الظلّ والنور مربّعاتها. أمّا في المداخل، وفي منطقة العبور، فإنّ التنوّع الكبير للموتيفات يخلق كثافة زخرفية أعمق من دون أن يغيّر من طبيعة المادة، ولا التقنية المستخدَمتين.

والخاصية الثالثة لضريح السامانيين هي جودته الجمالية، فقد أُنجزت أجزاؤه المتناسقة وغير المنطقية عمومًا من خلال تصاميم مرسومة بعناية. وإنّ تشابه الجدران الأربعة للبناية يُوحي بأنّها مُصمّمة لتُشاهَد - أو أُريد لها أن تُشاهد - من الجهات الأربع، في إطار حديقة ربّما! ويمكن أنّ نتصوّرها بالفعل بوصفها ضريحًا في مقبرة، أو جناحًا في قصر.

وعلى الرغم من إمكانية ربط المحاور والموتيفات الفردية لضريح بُخارى بجوانب من فنّ ما قبل الإسلام، إلاّ أنّ السبب وراء اجتماعها بعضها مع بعض هنا في هذا الوقت لم يتّضح حتى الساعة. أمّا المخطّط الذي يعتبره البعض مألوفًا فهو لا يشبه تمامًا مخطط أيّ معبد نار معروف. يُحتمل أن يكون مشتقًا من المشاهد martyria العائدة إلى العصور القديمة المتأخرة (الأضرحة التي تخلّد ذكرى رجال، أو أحداث مقدّسة)، لكن يصعب تحديد أيّ أشكال ذات أصول متوسّطية قد تكون وصلت إلى آسيا الوسطى. كما لا نجد هذا المخطط ضمن أعراف الأضرحة الإيرانية المتأخرة. وعلى الرغم من أنّه لم يتبقّ أي واحد منها إلاّ أنّ الأجنحة المقببة كانت مألوفة في عمارة القصور الإسلامية. ونشاهد في متحف برلين بناية من هذا القبيل، لها عدة سمات مماثلة، على طبق شهير يعود إلى العصر الساساني أو

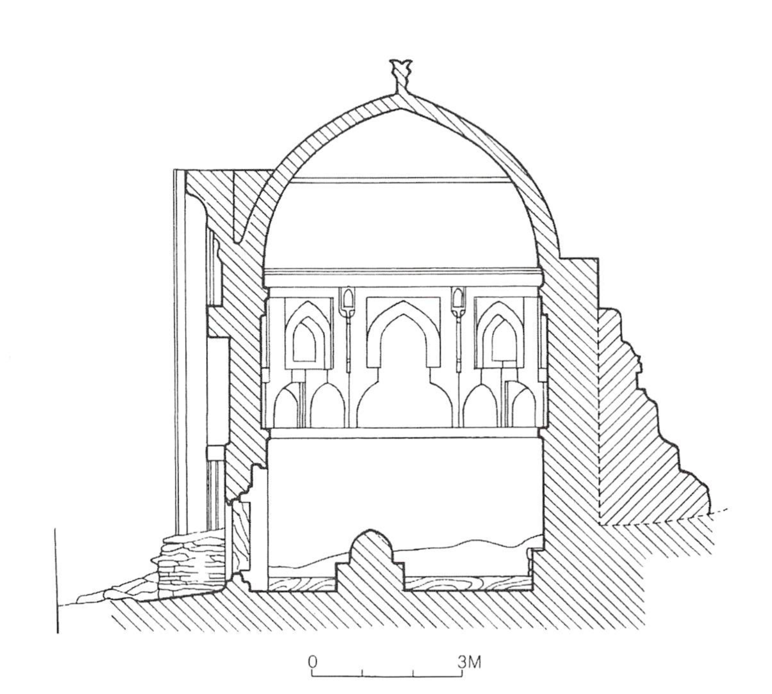
الإسلامي المبكّر. والاحتمال الآخر هو أنّ البناية مشتقة من تحف فنية صغيرة محمولة، ذات شكل مقبّب كالنعوش أو التوابيت. ويظهر بعضها على الرسوم الجدارية السغدية في بيانجيكنت Pyangikent حيث تبرز بوضوح دلالتها المأتمية.

هناك زاوية مسقوفة ثانية تكتسي مزيدًا من الأهمية لتاريخ العمارة: هي مزار الأب العربي (عرب آتا) في تيم بمنطقة سمرقند [171، 172]، العائد إلى سنة 367هـ/ 978-977 م، تتّخذ هذه الزاوية شكلاً مربّعًا في الداخل (5.60 أمتار للضلع)، بينما تمتدّ في الخارج (8 أمتار x 8.70) على هيئة واجهة فردية باهرة ومكتملة. وقد ساد الظن لأمد طويل أنّ هذه السمة المعمارية لم تظهر إلاّ في القرن اللاحق. هناك تباين بين المساحات الجرداء المبنية بالطوب، والثراء الزخرفي لهذه الواجهة. بل نجد قرابة بين محاور الزخرفة هنا – كالعقود الثلاثة المتراجعة – وتلك الواردة على الواجهات الخارجية للضريح الساماني. ويتّضح التوجّه ذاته في الترتيب العام للبنايتين، غير أنّ استخدام الجص لأغراض زخرفية بين صفوف الآجر يُعدّ مؤشّرًا لتقنيات القرن اللاحق. وأخيرًا يحمل ضريح تيم تقنية جديدة للعبور من المربّع إلى القبة سيكون مصيرها النجاح الباهر في العمارة الإيرانية المتأخّرة، ويمكن أن نُسمّيها "الرّكن المفصل" [173]. حيث يتقلّص الركن نفسه، بينما يُؤطّره مقطعان من القباب، واحد في كلّ جانب، وعقد عالٍ من فوق. ويَنتج عن ذلك

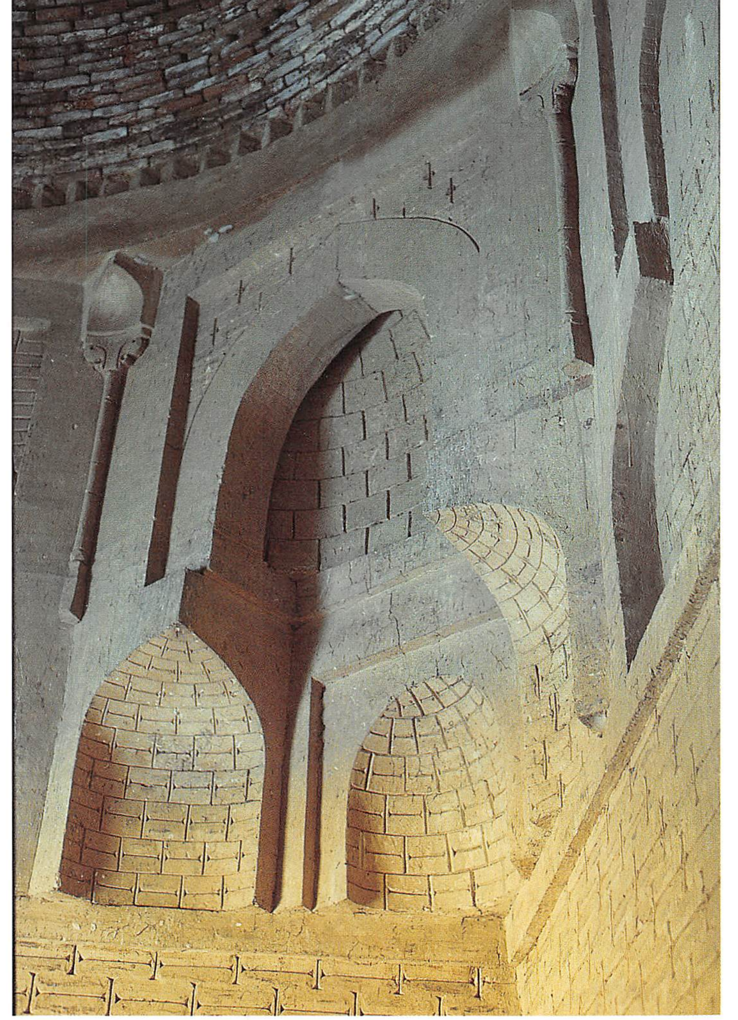


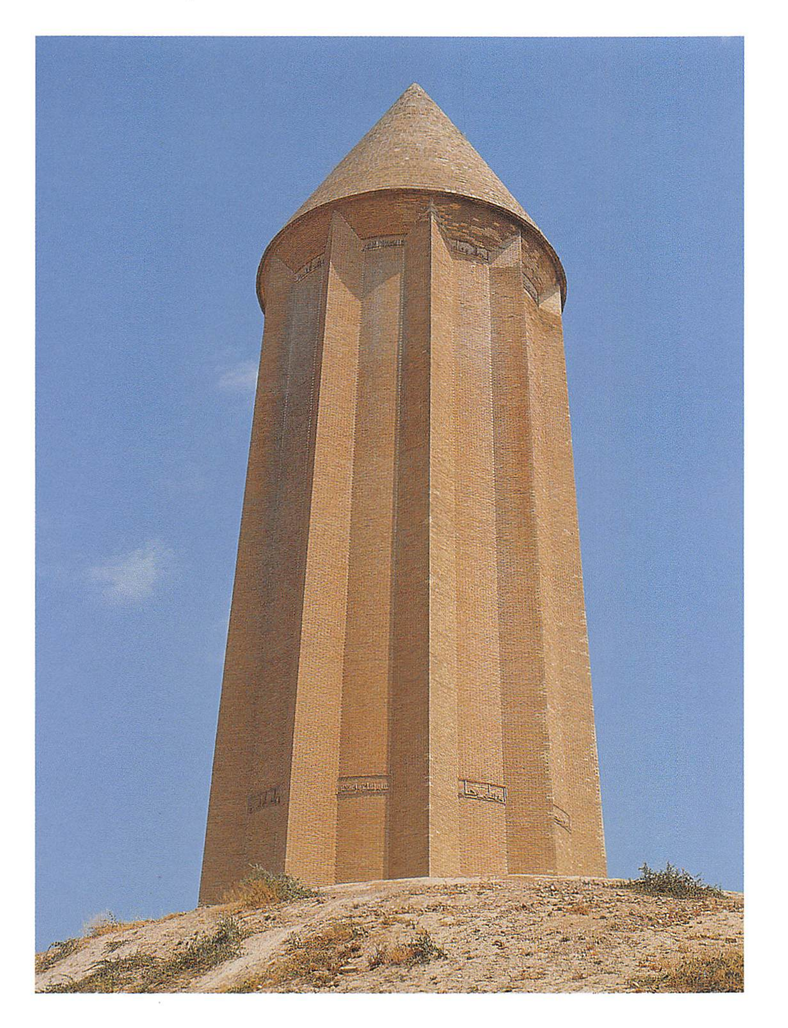
[171] تيم، ضريح، الواجهة

[172] تيم، ضريح، رسم مقطعي



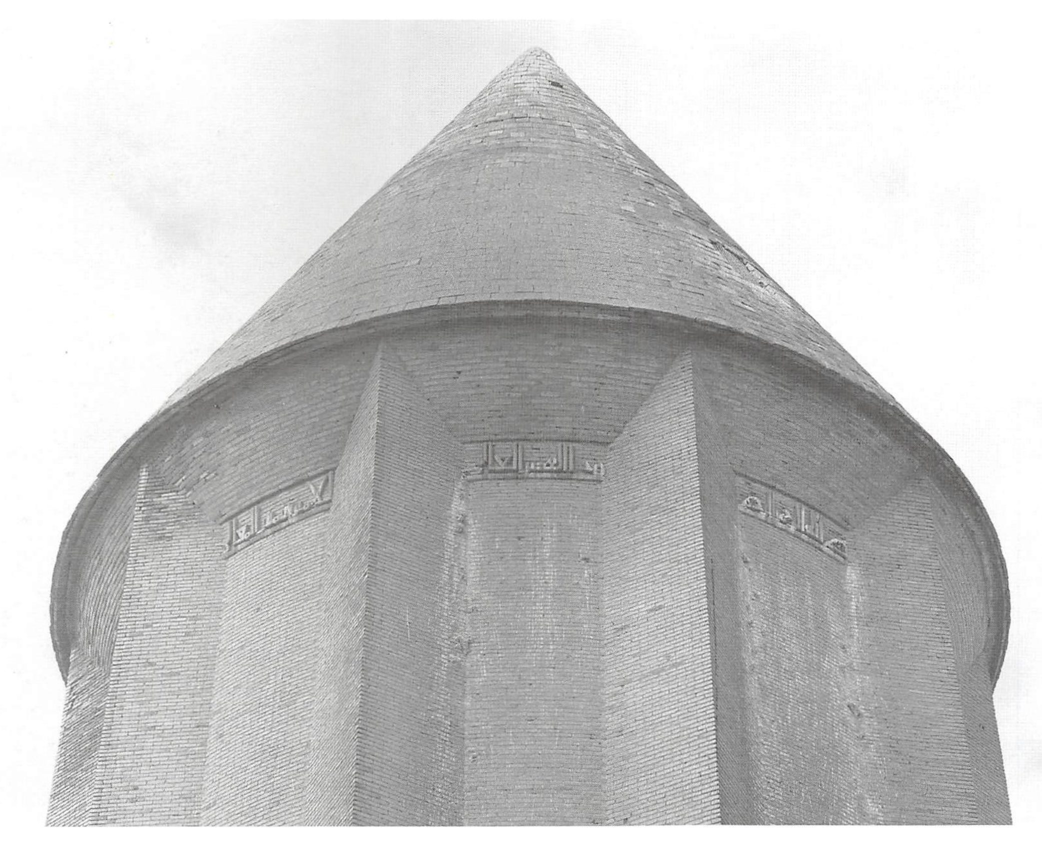
[173] تيم، ضريح، الإنتقال إلى القبة





مظهر خصوصي، يُكرّر على هيئة عقد مستقيم بين الأركان، مما يُعطي لمساحة العبور المثمّنة مظهرًا موحّدًا ومتناسقًا. أمّا السارية المتبقية في كل زاوية، والتي لا غاية من ورائها، والتأطير الأخرق لهذه الوسيلة الجديدة داخل المستطيلات، والثِّقل العام للنظام، فكل ذلك يوحي بأنّ المنظومة ترتبط بالنوع القديم لترتيب الركن الذي نجده في بُخارى. وقد غيّر هذا الترتيب إشكالٌ تقني، سنعود إليه عمّا قريب. ويُعدّ ضريح تيم أحسن الأضرحة التي حُوفظ عليها، لكنّه ليس الوحيد الذي طوّر واجهات أو نوعًا جديدًا من الركن؛ فالمثال الآخر بابا خاتون -غير مورّخ- ولا يبعد كثيرًا عن بُخارى.

بقيت كذلك عدة أضرحة أبراج، وأكثرها إذهالاً ضريح قابوس [174، 175] الذي شيّده أمير بني زيار قابوس بن وشمكير سنة 397هـ/ 1006-1007 م قرب جرجان، جنوب شرق بحر قزوين. يُشرف البرج على المنظر العام، وهو دائري من الداخل، وعلى شكل نجمة بعشرة أضلع من الخارج. لم يُعثَر على أثر أيّ قبر بداخله، والأرجح أنّ التابوت كان مُعلّقًا، كما ذكر مؤرّخ من العصر الوسيط. وتتميّز صنعة تصفيف الآجر المتراصّ هنا عن تلك التي شاهدناها في الضريح الساماني بصفاء خطوطها الشديد، وبأشكالها. ولا يفرق كتلة الآجر الصلبة إلاّ نصّان منقوشان، وحاشية زخرفية صغيرة تحت السقف. ولدينا هنا جمالية مختلفة تمامًا. لكنّ الأصول التي يعود إليها ضريح قابوس ليست واضحة، وهي حال ضريح بُخارى كذلك. وقد شَيّد هذا الضريح عضوٌ من عائلة أصلها زرادشتي حديثة العهد بالإسلام، وما زالت مرتبطة بعادات الجاهلية (كما يشير إلى ذلك استخدام التقويم الشمسي، والقمري في آنٍ واحد، على النصوص المنقوشة). ولعلّنا نجرؤ فنقترح أنّ أصل هذا الضريح قد يعود إلى بعض البنايات التذكارية الزرادشتية، أو إلى ملجأ وقتي كالخيمة، تحوّل إلى بناية دائمة.



[174] ضريح قابوس

[175] ضريح قابوس، تفاصيل



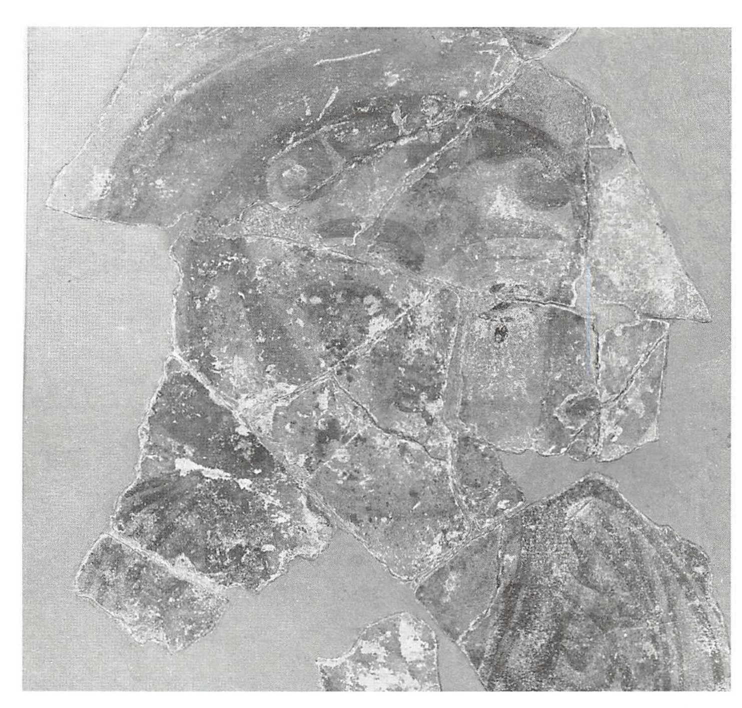


[176] مقرنص على شكل محراب من نايسبور، متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[177] لوح جداري مطلي من الجص مع رسوم لعيون وأيدي، نيسابور، متحف الميتروبوليتان، نيويورك

[178] مقرنص على شكل محراب مزخرف بألوان متعددة مع رسوم عيون وأشكال نباتية، إيران، متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك





[179] لوح جداري مطلي من الجص مع رسوم رؤوس بشرية، نيسابور، متحف الميتروبوليتان، نيويورك

العمارة المدنية

لا تُعرف جلّ القصور الفخمة والمنشآت العامة لإيران في هذه الحقبة إلاّ من خلال النصوص، وكان لكلّ من السامانيين والبويهيّين منشآت فاخرة، بحدائقها، ومسابحها، وأجنحتها. ويُحتمل أنّ البعثة الأمريكية في نيسابور قد كشفت أجزاء مهمة من المدينة، لكن المعلومات تقتصر -فيما يتعلّق بتاريخ الفن- على أجزاء من البنايات، ومسجد صغير، وحمّام، وعدد كبير من العناصر المعمارية كالسواري، أو الجدران. وقد عُثر في إحدى البنايات على لوحات جصية ملوّنة، وعلى شكل مشكاوات. ويُمكن ترتيب هذه اللوحات ضمن مجموعات تشكّل مساحات جدارية ثلاثية الأبعاد عُرفت لاحقًا باسم "المقرنص" [176]. كما أنّ الأبحاث الأثرية الروسية في المناطق التي يُعتقد بأنّ المغول دمّروها في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، والتي هُجرت منذ ذلك الوقت، كشفت عددًا لا بأس به من القصور الصغيرة، وهي شبيهة في أغراضها بالقصور الأموية، ونجت من غوائل الدهر بالمصادفات نفسها. وكانت هذه القصور مقرّ إقامة الأرستقراطية الإقطاعية، أي الدهاقنة مالكي جلّ الأراضي ومستغلّيها. وهي تبدو بمظهر البروج المُحصّنة العظيمة: فيتألف الجزء الأعلى من أسوارها من سلسلة حصون نصف دائرية شبيهة بالصوامع، كان لبعضها باحات مركزية تحيط بها الأجنحة السكنية، ولبعضها الآخر غرفة مركزية تُغطّيها قبّة، مع أبهاء مقببة على الجوانب. وكانت القباب والعقود متطورة جدًا في كل الحالات، كما أنّ البنّائين رصّفوا لبنات الآجر أحيانًا ليخلقوا انطباعًا بأنّ المساحة منقوشة.

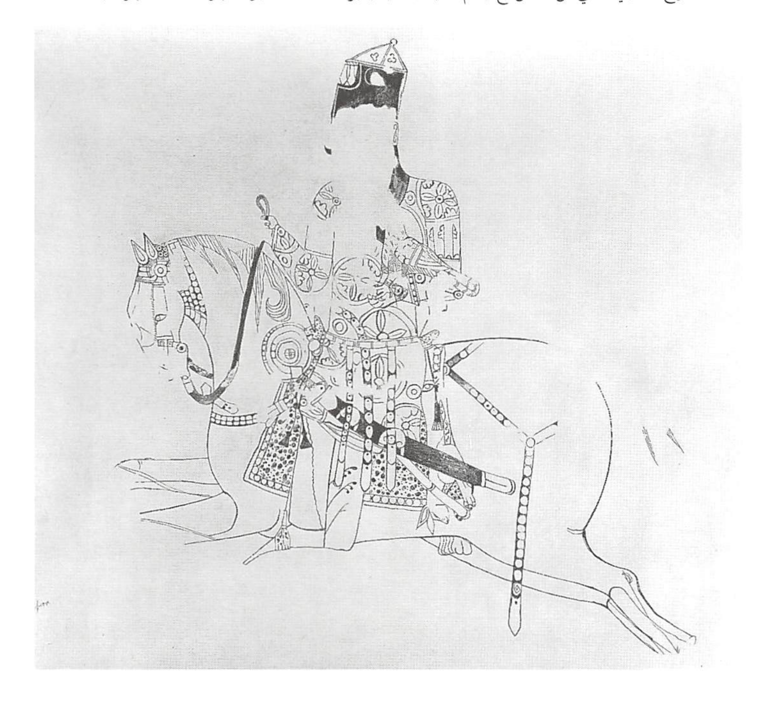
كانت جلّ البنايات المشيّدة بلبنات الطوب مكسوّة بالجص المزخرف، وقد أظهرت للنور التنقيبات في نيسابور، والريّ، ومواقع أخرى، والاكتشافات العَرَضية أيضًا عدة قطع من الرسوم الجدارية، والجص المنقوش [180-177]. ويعود أغلبها إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م، كما هي حال بعض الأعمدة وجزء من حائط القِبلة في جامع نائين بإيران. أمّا في أفراسياب (آثار ما قبل المغول في سمرقند) فقد أُعيد بناء الجص الذي يُغطّي الجزء الأكبر من الغرفة المقببة التي يبدو أنها كانت أحد مكوّنات قصر ساماني. والأرجح أنّ الداخل كان يُعطي انطباعًا بأنّ المرء يلج متحفًا باهرًا للزخارف، وإن كان فيها بعض الإفراط.

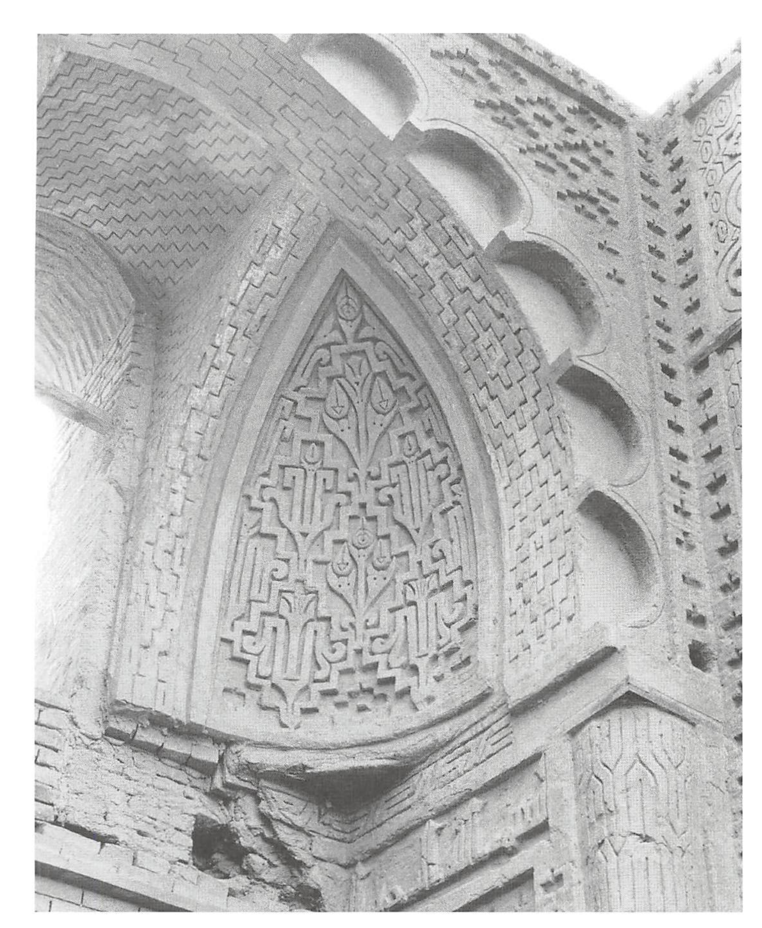
هناك عدة عناصر تربط بين هذه الزخرفة الجصّية الإيرانية، والأسلوب "ب" في سامرّاء، ومنها: تقسيم مساحة الجدار إلى مناطق محددة هندسيًا، وزخرفة مجمل المساحة تقريبًا، والزخرفة النباتية المائلة داخل الأطر الهندسية، وتغطية الأوراق والأزهار بالتنقيط والتسنين، غير أنّنا نجد هنا أحيانًا نضارة وحيوية نشطة تختلف عن الأسلوب العبّاسي المتراخي، بينما تقدّم بعض الأمثلة تركيبات هندسية محضة، أو زخارف شاملة غير معروفة حتى هذه الحقبة. وإلى أن تُنشر كل الأبحاث المتعلقة بهذه القطع، أو يُعثر على أخرى مؤرّخة بوضوح، يستحيل الجزم إن كانت هذه تشير إلى حيوية في التنوّع التجريبي لفنّ سامرّاء، أم أنّنا أمام تطوّر مستقلّ لنماذج سابقة.

وهكذا نرى أنّ فن العمارة الإيراني في القرنين الثالث والرابع هـ/ التاسع والعاشر م يبقى مُراوغًا متمنّعًا، وليس لدينا إلاّ أن نستخلص استنتاجات تعتمد على بعض البنايات، ويستحيل تقويم أهميتها المعاصرة، ولا حتى شكلها الأصلي أحيانًا. ولا شيء يُصوّر هذه الشكوك أفضل ممّا يُطلق عليه "جامع جرجير" في أصفهان؛ فقد تعرّف الخبراء على الواجهة المتراجعة الرائعة [181] لبناية ذات زخرفة معقّدة بالآجر والجص. وبعد فترة وجيزة من اكتشافها -الذي حدث مصادفة- نسبوها إلى مسجد بويهي تذكره المراجع الكتابية. ومع أنّ النّسب البويهي مؤكّد تاريخيًا بلا ريب نظرًا لأسباب أسلوبية وشكلية، إلاّ أننا لا نجد مبرّرات مقنعة لاعتبار الواجهة مدخل مسجد. وإلى أن نحصل على مزيد من المعلومات الأثرية أو النصية فإنّ وظيفة هذه البناية المدهشة ودلالتها تبقيان محلّ نظر.

يمكن إسناد ابتكارين جديدين لهذه الحقبة من فن العمارة الإيراني. الأول: الضريح الذي يُضفي نموذجًا معماريًا مهمًّا إلى العالم الإسلامي. والثاني: استخدام الآجر المشوي بالتزامن مع التقنية التقليدية للبنات الطوب المغطّاة بالجبس. وبقي كلاهما وسائل بناء معيارية في فن العمارة الإيراني. إنّ الاستخدام الواسع للآجر حمل بدوره إدراكًا لقدراته البنائية والزخرفية، وهو ما يفسّر أن نجد في أقل من قرن مباني متباينة على غرار ضريح

[180] لوح جداري مطلي من الجص مع رسم لصياد يستعين بالبزاة (نسخة)، طهران، إيران، متحف إيران باستان





[181] أصفهان، جامع جرجير، تفاصيل من الواجهة

بُخاري، وبرج قابوس. وعلى نقيض ذلك يظهر في بنايات دامغان، ونائين، وبُخارى ميلٌ إلى الأساليب العتيقة، وإدراكٌ للإمكانيات الزخرفية التي تتيحها الأشكال المعمارية المميّزة للأندلس المعاصرة. وقد أضفَت جصوص نيسابور، وضريح تيم سمات جديدة تطوّرت في القرون اللاحقة، غير أنّ مدى التطوّر المذكور، وأصوله، ودلالاته المعاصرة ما زالت تستعصي على التفسير. ونذكر من بين هذه السمات: المقرنص؛ ذلك الشكل المعماري والزخرفي المستحدث الذي خطا خطواته الأولى شمال شرق إيران، وتطوّر لاحقًا في العراق، وشمال إفريقيا، ومصر. وسوف نتناول دلالاته في الفصل القادم. وفي الختام تشهد هذه السمات قبل أي شيء على خسارتنا الكبيرة وجهلنا المدقع، كما تدلّ على الحيوية المتمنّعة لفن العمارة الإيراني، ولا سيما الشمالي الشرقي قبل القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م.

التحف الفنية

رغم قلة عدد المنشآت المعمارية العائدة إلى هذه الحقبة، والمتبقّية في إيران، إلاّ أنّ الحظ يحالفنا أكثر فيما يتعلق بالتحف الفنية. لا يمكن في أغلب الأحيان إلاّ تقديم تواريخ تقريبية للتحف. وباستثناء بعض أنواع الفخاريات فإنّ تحديد أماكن تصنيعها داخل إيران الكبرى ليس سوى محاولة، فجلّ التحف الفنية تنتمي إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م. وعلى هذا الأساس فهي تمثّل أساسًا الإنتاج الحاصل تحت حكم السلالتين السامانية والبويهية. ولم تجرِ حفريّات علمية إلاّ في بعض المواقع الكبيرة في نيسابور شرق إيران، ومرو في ما وراء النهر، وعسكري بازار وغزني في أفغانستان، وسيراف على ساحل الخليج العربي. بل حتى الأبحاث المتعلقة بهذه المواقع القليلة لم تُنشر إلاّ جزئيًا، ومع ذلك فقد حصلت اكتشافات في عدة أماكن أخرى هي اليوم: طاجيكستان، وتركمانستان، وأوزبكستان، وأفغانستان. وأُسندت جلّ التحف إلى المواقع التي عُثر عليها فيها، أو يُدّعى ذلك، بأعداد كبيرة، لكن يجب أن تظل في أذهاننا إمكانية استيراد تلك التّحف من أماكن أخرى. وعلى الرغم من كثرة الزخرفة بالكتابات المنقوشة، فلا تُذكر أسماء المدن، أو المناطق الأصلية على التحف ذاتها إلاّ في حالات قليلة، إلاّ أنّ النقوش الكتابية على الأقمشة تسمح في بعض الحالات باستقراء مواطن الإنتاج.

وكما كانت الحال في الأقاليم الإسلامية الوسطى والغربية فإنّ المرحلة التكوينية في الأقاليم الشرقية للعالم الإسلامي مزجت أساسًا الأعراف الفنية الراسخة بالجديدة التي جرى تبنّيها، ثم تكييفها – بعد فترة تجريبية – للمتطلبات الجديدة. لكن هذه المتطلّبات اختلفت بالتأكيد، من واسطة إلى أخرى وفق قوّة تقاليد كلّ واحدة منها، وبحسب الطلبات الجديدة التي كان عليها أن تُلبّيها، ومن أجل فهم جيّد لهذا البحث عن الإمكانات الفنية الجديدة سنتناول الوسائط بطريقة تسلسلية، حتّى تتّضح الإنجازات الخصوصية لكلّ واحدة منها على حدة.

من بين المنطقتين الكبيرتين لشرق إيران وغربها، يبدو أنّ الأولى كانت أغزر إبداعًا، سواء في التصميمات أو في أبعاد الإنتاج الفنّي. وقد شكّلت الفخاريات هناك أكثر التحف الفنية انتشارًا، وربّما أبرزها تميّزًا من الناحية الفنية. وكانت سمرقند أهم مركز؛ فقد عُثر في الحي القديم المعروف اليوم باسم أفراسياب منذ 1332هـ/ 1914م على أعداد كبيرة من الأواني الكاملة، وكميات لا تُحصى من الشظايا والشّقف. أمّا الأواني التي عُثر عليها في نيسابور فلا تقلّ قيمة عنها، بل في أربعينات وخمسينات القرن الرابع عشر هـ/ ثلاثينات وأربعينات القرن العشرين تمكّن المنقّبون في علم الآثار التابعون لمتحف المتروبوليتان بنيويورك من استرداد قرن جديد في تاريخ الفخاريات الإسلامية. كما أنّ غزنى (التي يُطلق عليها غزني حاليًا)، وعسكري بازار قرب قلعة بست – وكلاهما في أفغانستان الآن – قدّمتا قطعًا فنية بدورهما، غير أنّ التحف العائدة إلى نهاية القرن الرابع هـ/ العاشر ميلادي وبداية القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م لا تشير إلى أكثر من تغييرات محلية أساسًا في أواني سمرقند ونيسابور.

لا نعرف كيف انطلق هذا الإنتاج الضخم، ولا المراحل الدقيقة لتطوّره، وتشير التحف ذاتها إلى ثلاثة مصادر. ولدى تكييفهم التصاميم والتقنيات مع الروح الجديدة، ومع المواد المحلية، أنجز الفنّانون في كثير من الأحيان تأثيرات جمالية مختلفة جدًا.

شكّل العراق العبّاسي أحد هذه المصادر، ولا سيما ذلك النوع من الفخاريات الذي تعرّضنا له آنفًا، ويبدو حصريًا بالبصرة. وحاول صنّاع الفخاريات الخراسانيّون كمعاصريهم من المغرب العربي [141، 142]، محاكاة الفخاريات المزجّجة البيضاء المعتّمة الرائجة جدًا. وكانت مزدانة بالتصاميم الهندسية والحروفية المطلية بالأزرق الكوبالتي والأخضر النباتي النحاسي [103]. ولم يشكّل اللون الأخضر صعوبة تُذكر، لكن عدم توافر الكوبالت على ما يبدو شرق إيران في العصر الوسيط دفع الصنّاع إلى استبداله بالبنفسجي المنغنيزي، ممّا أعطى انطباعًا مختلفًا كليًا [182]. وعثر الباحثون في نيسابور على أوان من هذا النوع مستوردة من العراق، عليها الأصناف الثلاثة من الزينة. ومع ذلك يظهر أنّ الصنّاع المحليين لم يقلّدوا إلاّ التي عليها زخارف حروفية، لكن الكتابات المنقوشة على هذه النّسخ تبدو مبهمة وغير مقروءة.



[182] حِلة خزفية مطلية بطلاء غير لامع، القطر 32سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



[184] تقليد لحِلة خزفية مطلية بطلاء لامع، القطر 24سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



[183] تقليد لحِلة خزفية مطلية بطلاء لامع، القطر 33.5سم. متحف إيران باستان، طهران

كما سعى صنّاع الفخاريات الإيرانيون الشرقيون إلى محاكاة أواني البصرة المزجّجة البيضاء المعتّمة المزخرفة بالأكسيد المعدني، وقد حاولوا ذلك سواء مع النسخة متعددة الألوان، أو أحادية الألوان البسيطة. وتمثّل هذه الأخيرة النماذج العراقية الأكثر رواجًا، بصُوَرها الظلية المُحاطة بدوائر بيضاء على خلفية منقّطة بكثافة، أو صلبة، بينما تؤطّر الحوافّ المزيّنة الإناء كله. ونُسِخت جميع الموتيفات عن كثب - ولا سيّما رسوم العصافير والأزهار - بدهان فخاري بنّي مستخضر على طلاء خلفي أبيض، ونجم عن ذلك انطباع تلويني عام شبيه بما نراه على الأواني المطلية بالأكسيد المعدني [183]، على الرغم من غياب اللمعان المعدني، أمّا لدى زخرفة النُسخ السامانية من التحف متعددة الألوان ذات البريق المعدني فقد انتقى الصنّاع نماذج الزخارف المنثورة الثانوية، واكتفوا بها زينة وحدها، وبهذه الطريقة يَظهر على سبيل المثال [184] موتيف عين الطاووس المرسوم بالدهان البنفسجي المنغنيزي، نموذجًا شاملاً على المساحة كلها، ويَرِد الموتيف على خلفية مُنقّطة، ويُبرزه الطلاء الفوقي الأصفر المائل إلى البنّي.

شكّلت الصين مصدر الإلهام الثاني. وكما كانت الحال في العراق، ومصر، وسوريا المعاصرة فقد سعى صنّاع الفخاريات شرق إيران وما وراء النهر إلى محاكاة الأواني ثلاثية الألوان "سنكاي" sancai لسلالة طنغ Tang. وتتميّز سنكاي بنقاطها وبُقعها الخضراء، والبنية المائلة للأصفر، والأرجوانية على خلفية بيضاء، وقد جمع فنّانو الأقاليم الإسلامية الشرقية بين التأثيرات التلوينية للفخاريات الأصلية، ونماذج الخربشات الكامنة تحتها [185]، وقد تميّز إنتاج نيسابور برقّة تصاميمه الزهرية.

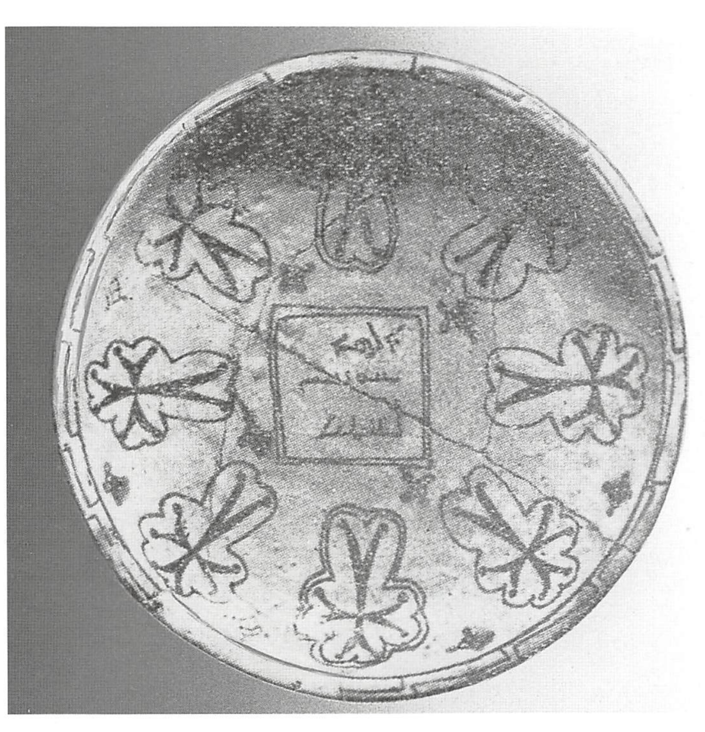
أما مصدر الإلهام الأخير -وهو قطعًا لا يقلّ أهمية- فكان فنّ إيران الساسانية، وحيث تنتمي مجموعة كبيرة من الأواني إلى هذه الفئة التي ظهرت حصريًا في نيسابور، واستلهمت من الفنّ الساساني الملكي، ولا سيّما تصاميمها على الأطباق الفضية. ونذكر من بين هذه الفئة رسوم المحاربين الشّرفاء، سواء وحدهم، أو مع صديق، أو في كوكبة من الرفاق. ويظهرون عادة ركبانًا ذاهبين للصيد، وحاملين سيوفهم ودروعهم [186].

يُنجَز هذا التصميم عادة بدهان فخاري أرجواني منغنيزي على طلاء خلفي أبيض، ثم يُزجّج بصبغة صفراء وخضراء، بل يُدمج فيه أحيانًا دهان أحمر. غير أنّ تفاصيل التصميم المُشار إليه لا تُظهر شيئًا من ذلك التفاني في رسم الموضوع الملكي الذي يميّز القطع الأصلية؛ فلا شيء يشير إلى الحماسة في أثناء صيد الحيوان، ولا وجود لأثر ملحمي في الحركة البطولية. وتتألّف الموتيفات من رسوم بشرية وحيوانية، وكذلك من عناصر زهرية وبعض الحروف. وكما تمليه "كراهية الفراغ" **horror vacui** تراكمت الموتيفات ضمن تصاميم شاملة كثيفة غير منسّقة أحيانًا، ولم يتبقّ إلاّ ما يكفي من الخلفية كي يسمح بتمييز العناصر الفردية.



[185] حِلة خزفية مزججة بألوان ومن غير ألوان، القطر 26سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[186] حِلة خزفية مصقولة، القطر 38سم. متحف إيران باستان، طهران



[187] حِلة خزفية مصقولة، القطر 27.3سم. متحف إيران باستان، طهران



ولهذه الأواني جانب آخر غير متوقّع يتمثّل في استخدام موتيف مسيحي، وهو في غالب الأحيان صليب، لكن توجد أيضًا على صحن معروض في المتحف الوطني الإيراني، [187] نقوش دينية إضافية بالسريانية. كانت هذه الأواني المسيحية المتواضعة في أحجامها، والعادية في وظائفها، تُصنّع للناس البسطاء. إضافة إلى هذه الحقيقة فقد توافر عدد كبير من التحف الجميلة، على الرغم من بساطتها الفنّية. وقد يشير ذلك إلى أنّ الفخاريات أصبحت الواسطة المفضّلة لدى الطبقات المتوسطة، والسّفلى كذلك، التي كانت مولعة بالزخرفة، وحتّى بالمعقّد منها، كما يوحي بانتشار الموتيفات النبيلة ذات الأصول الملكية، وقد تدنّت إلى درجة أصبحت تُستخدَم فيها بصورة أقل انتقائية، وإن كانت أكثر ظهورًا.

يشهد على أصالة حِرفيّي الفخاريات الخراسانيين وخيالهم في أثناء القرن الرابع هـ/ العاشر م تكييفهم الفعلي، وتحويلهم - فنيًا وتقنيًا - للتأثيرات الأجنبية والمحلية. ولذلك لا يستغرب المرء أن يكونوا قد طوّروا عدة أنواع من الفخاريات، لا تدين بشيء للنماذج القادمة من الخارج، وأكثرها جاذبية من بين هذا الإنتاج المحلي الصحون والصحاف العريضة المزخرفة حصريًا بكتابات بالخط العربي المزوي الذي يتميّز بالوضوح، حيث تُنجَز غالبًا بدهان فخاري بنفسجي منغنيزي على طلاء خلفي أبيض، يوضع عادة على شكل دائري حول الجزء العلوي للوعاء، ويُميّز هذا الأسلوب الشكلي أواني سمرقند، بينما يبدو الأسلوب الخطي لنيسابور أكثر جريانًا، وأقلّ أناقة. وتشمل هذه الكتابات عدة أمثال، وأقوال مأثورة مثل: "الحِلم مُرٌّ في بدايته، وحلوٌ كالعسل في النهاية"، و"الهذر يورث الزلل"، و"التفكير قبل العمل يحميك من الندم"، و"التواضع من شيم الكرام"، و"من أيقن بالخَلَف جاد، وكيف ما عوّدتَ النّفسَ تعتاد" [188]، وغيرها من الحِكم والمواعظ. وتعكس هذه النقوش في الغالب حكمًا دنيوية عملية تُوحي بأنّنا أمام فنّ مدني موجّه أساسًا إلى عملاء في بيئة حضرية. نظرًا إلى جودة الصّنعة، وإلى الحجم الكبير عمومًا لهذه الأواني، فربّما تكون قد صُنعت لعملاء متميزين ومتعلّمين على الأرجح من الطبقة الوسطى على غرار التجّار الأثرياء. ولدينا في هذه الأمثلة أوّل ظهور في الفنّ للجهد الأدبي المعاصر؛ لأنّ مجموعة الحِكم والأقوال المأثورة تعود إلى أدباء القرن الثاني هـ/ الثامن م والقرون اللاحقة، وتُعدّ هذه الأواني بالفعل أقدم "المخطوطات" المتبقّية من



[188] صحن خزفي مزجج مطلي بطلاء الفخار مع نقوش، القطر 46.8سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

هذا الصنف من الكتابة.

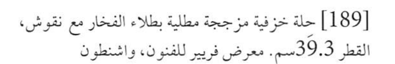
تسعى الزخرفة في بعض التّحف إلى الحصول على تأثير تراكمي باللجوء إلى الزينة الإضافية في الوسط، وهي لا تتعدّى في بعض الحالات نقطة بسيطة، لكنّها تتّخذ في الحالات القصوى الأخرى قياسات كبيرة، إلى درجة أنها تُغطّي على النص المنقوش [189]. لكن لوحة الألوان تتّسع في كلتا الحالتين، ولا سيّما بإضافة طبقة من الدهان الفخاري الأحمر المغاير. وقد ظهر هذا الدهان الأحمر لأوّل مرة في الفخاريات الإسلامية خلال هذه الفترة.

تُحوّل بين الفينة والأخرى حروف هذه الكتابات المزوية المحتشمة والملطّفة - دون إفراط في الزينة - إلى أشكال حيوانية، ولا سيّما الطيور المائية طويلة المنقار والعنق، وهي أوّل نقوش حيوانية تظهر في الأقاليم الإسلامية، ممّا يبرز مجدّدًا الطبيعة المدنية لهذه المنتجات.

وهذا ظهور مبكّر؛ لأنّ هذا الصنف من الكتابات لن يظهر من جديد إلاّ بعد قرنين، أي خلال الازدهار الكبير للفنون المدنية في المراكز الحضرية إبّان القرن السادس وبداية السابع هـ/ الثاني عشر وبداية الثالث عشر م، بل إنّ ذلك حصل أيضًا بدرجة محدودة، وكان انعكاسًا لتطورات مماثلة في أوروبا.

هناك مجموعة صغيرة أخرى تنتمي إلى هذا الصنف من الأواني المطلية بالدهان الفخاري تُعدّ ريادية في تقنيتها، على الرغم من أنّ زينتها متأخّرة إن صحّ القول. ويظهر عليها عدد محدود جدًا من الموتيفات تشبه إكليلاً من القلوب [190]، أو توليفة من ثلاث نقاط، وهي موتيفات استُخدمت قبل الإسلام زينة للحواشي، أو عناصر زخرفية على الأقمشة والتحف المعدنية.

والغريب أنّ هناك نوعًا آخر من التصاميم لم يُستخدَم البتة من قبلُ في الفخاريات، على



[189] حلة خزفية مزججة مطلية بطلاء الفخار مع نقوش، القطر 39.3سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

الرغم من انتشاره الواسع على وسائط أخرى، وهو المقصود ذلك التشكيل الذي أُبدِع من أنصاف سعفات النخيل، ومن السعفات الكاملة المعروف تحت مُسمّى الأرابيسك، وهو ما ميّز الأسلوب مائل الحواف الذي شاع كثيرًا في سامرّاء وظهر الآن على الأوعية المُصنّعة في سمرقند [191].

ظهر في هذه الفترة -ولا سيّما في المنطقة الواقعة جنوب القزوين- صنف جديد من الفخاريات مزدان بنوع جديد من التصاميم: عصافير مرسومة بطريقة مقتضبة بالأحمر والبنّي والأخضر على خلفية بيضاء [192]، أو سيقان زهرية بالأسلوب ذاته. ومع أنّ هذه القِطع التي تغلب عليها الجلافة لا تُنافس بأيّ حال المعايير الراقية للنماذج الإيرانية الشرقية، إلاّ أنها تشير على الأقل إلى أنّ منتجات الزينة المنزلية أصبحت اعتيادية لدى الطبقات الدنيا من المجتمع، حتّى في المناطق الحدودية.

أمّا فيما يتعلّق بإنتاج الزجاجيات في الأقاليم الإسلامية الشرقية فتعترضنا صعوبات جمة في مجال الإسناد. وعلى الرغم من اكتشاف كميات كبيرة من التحف الفنية -ولا سيّما في السنوات الأخيرة- لا تُعطينا بيانات تسمح بربطها خصّيصًا ببلاد معينة، فما بالك بمدينة بعينها؟! حتّى عندما نعلم مصدر هذه التحف لا شيء يضمن أنها صُنّعت في المكان الذي اكتُشِفت فيه. والأرجح أنّ الفحص العلمي قد يقودنا إلى قدر أكبر من اليقين. إنّ كمية التحف التي يمكن إخضاعها للاختبار حتى الآن ليست كبيرة بما يكفي كي نحصل على أدلّة واضحة. وأخيرًا لا توجد أيّ قِطع إيرانية مؤرّخة، ويتّضح من هذا أنّ جميع الاستنتاجات التي يقدّمها الباحثون تعتمد على الأسلوب، وعلى التجانس مع وسائط نعلم تاريخها بصورة أفضل، وعلى بعض الارتباطات القليلة الأخرى التي يمكن تأريخها. ويوحي أحد هذه الارتباطات بأنّه جائز جدًّا أن يكون الإناء الكوبالتي المُستخرَج في نيسابور [193] قد صُنِع في الأقاليم الإسلامية الشرقية قبل عام 260هـ/ 874م. لأنّ الإمبراطور التنغي، كسيزنغ، وضع في ضريح بوذي في معبد فامن بالصين، في تلك السنة ستّ أوانٍ شديدة الشبه، بل هي شبيهة بالآنية العائدة للمركز الخراساني، إلى درجة أنّها جميعًا صُنّعت بالتأكيد في مكان وزمان واحد. كما أنّ تقنية النقش بدورها مُتبنّاة من السجلّ الإمبراطوري الروماني. لكنّ حرفيّي الزجاج في العصر الإسلامي المبكّر كانوا يحبّذون البنفسجي المنغنيزي الملوّن بالمعدن ومختلف تدرّجات الأزرق على الصنف الشفاف الذي يُفضّله الرومان. كانت التقنية نفسها تُبدي الألوان كأنها بيضاء. بيد أنّ معارفنا الحالية لا تسمح لنا بالجزم بزمن استخدام هذه التقنية لأوّل مرة لتزيين الزجاجيات الإسلامية. لكن يمكن أن نؤكّد بوثوق نسبي -كما أسلفنا- أن هذه التحفة الفنية صُنِعت قبل الربع الأخير من القرن الثالث هـ/ التاسع م.



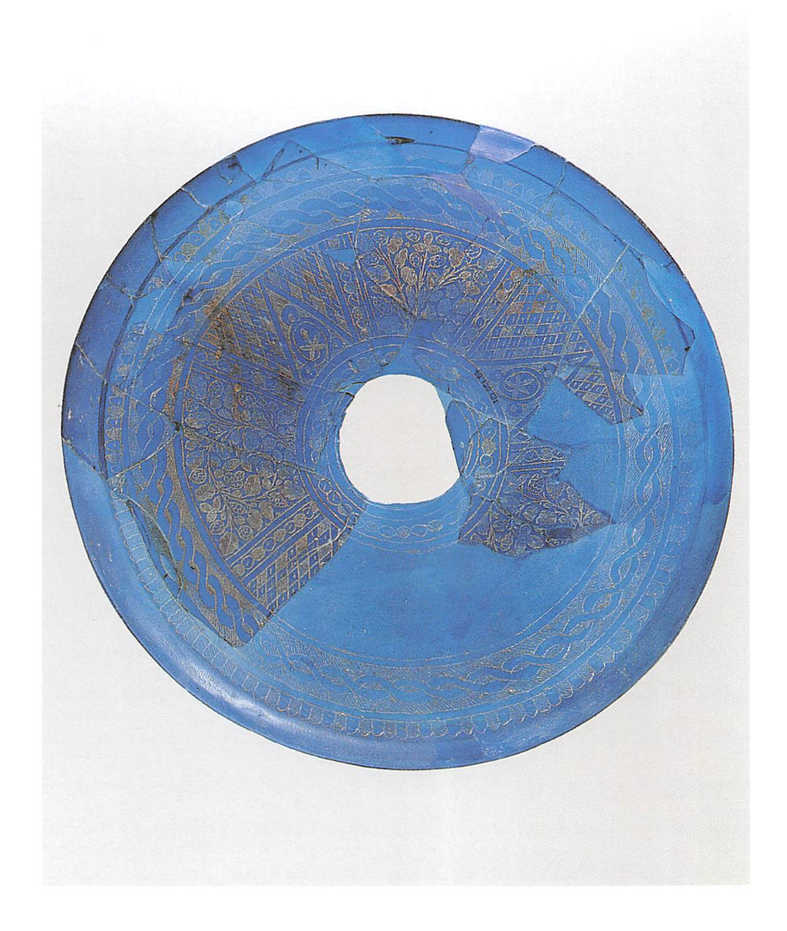


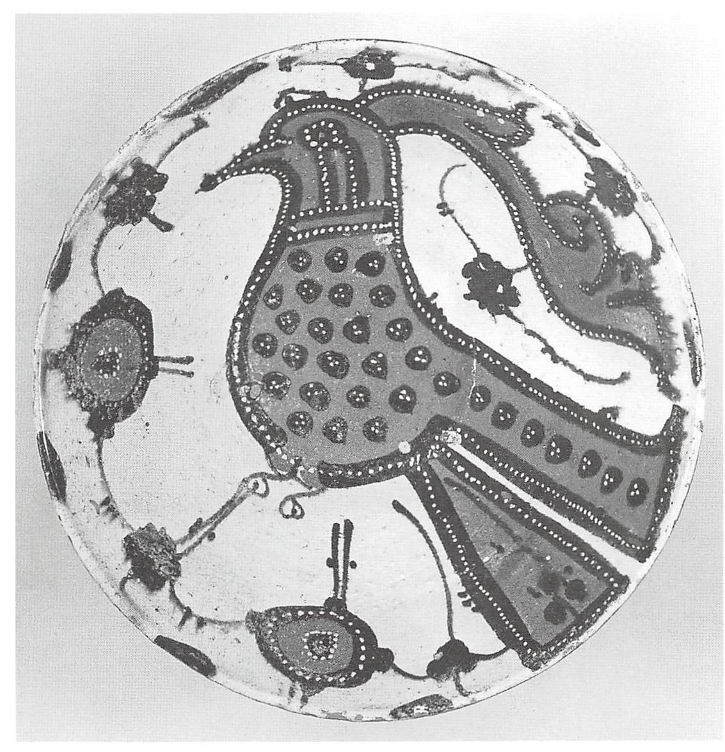
[190] حِلة خزفية مزججة مطلية بطلاء الفخار، القطر 12سم. متحف إيران باستان، طهران

[191] حِلة خزفية مزججة مطلية بطلاء الفخار، القطر 26.7سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[192] حِلة خزفية مزججة مطلية بطلاء الفخار، القطر 19.7سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[193] جزء من صحن زجاجي منقوش، يعود تأريخها إلى ما قبل 874م، القطر 28سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك









[195] حِلة مصنوعة من النحاس، القطر 26سم. منحف لوس أنجليس كاونتي

[196] حِلة صَحلة مصنوعة من الفضة ومذهبة مع نقوش النيالو، القطر 10.3سم. هيرمتيج، سينت بيترسبيرغ

[197] وعاء فضي مذهب، الإرتفاع 15.2سم. هيرمتيج، سان بطرسبورغ



لا توجد كمية كافية من التحف الإيرانية المُصنّعة بالمعادن الثمينة، أو البسيطة، العائدة إلى العصر الإسلامي المبكّر كي نتمكّن من إسنادها زمنيًا ومكانيًا بدقة، لكن التحف المتوافرة لنا مهمّة، لا لخصالها الضمنية فحسب، بل لأنها تشكّل كذلك أساس الإنتاج الكبير لهذه المنطقة خلال العصر الوسيط المتأخّر.

هناك صنف من التحف المعدنية المُنتَجة في إيران الكبرى إبّان هذه الحقبة يشي بتأثيرات ساسانية قوية. وفي عملية تكييف الخصائص الأيقونية، والتصاميم العائدة إلى ما قبل الإسلام، أُعيدت صياغة كثير من السمات المذكورة ثم تبسيطها تدريجيًا. ويتّضح هذا التوجّه خاصة في التحف الفضية. ولا تزال هناك أمثلة على الأيقنة "الملكية" من التقاليد القديمة، لكن - وكما رأينا في الفخاريات - يقتصر السجلّ عادة على موتيفات ساسانية غير ذات بال. هكذا نشاهد أنّ الصحفة الصغيرة [194] مُزخرفة بمشهد ساساني مألوف: هو حاكم على عرشه، وخادمان واقفان على جانبيه. لكن قطع الملابس على غرار العمامة المزودة بقرنين، ونوع الأحذية التي كانت رائجة في العصر الغزنوي، وملامح الوجوه التركمانية، كما الحاكم نفسه، وتفاصيل أخرى في التصميم، تشير كلها إلى تاريخ إنتاج يتراوح ما بين نهاية القرن الرابع هـ/ العاشر م، وفجر القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م.

يظهر كذلك تبنّي، وتكييف التقاليد الفنية لما قبل الإسلام في الأواني النحاسية العائدة إلى هذه الفترة، وهي عادة ما تكون أبسط في زينتها من الأواني الفضية وتقتصر على نماذج زخرفية حيوانية، أو زهرية. وينكشف مصدر الإلهام الساساني بوجه خاص، في الصحفة نصف الكروية [195]. وتتألف زخرفتها الرئيسية من مشهد ملك متوّج، وعليه هالة، بينما يُطارد صيده على ظهر حصان. تُحيط بهذه الزينة المتأخّرة كتابة عربية مزوية عريضة

تدور حول الحافة الداخلية، بينما تُؤطِّر كتابة مماثلة الحافة الخارجية للصحفة وتشير إلى أنّ الصانع فنّان أصيل من سيستان المقاطعة الإيرانية الجنوبية الشرقية. ويُعدّ هذا التلميح العابر أوّل إشارة إلى المنطقة التي يُحتمل أن تكون هذه الصحاف - من النوع الساساني - قد صُنّعت فيها، ممّا لا ينفي إمكانية وجود مراكز أخرى كذلك.

هناك صنف ثان من التحف المعدنية أُنتجت في إيران الكبرى خلال العصر الإسلامي المبكّر. ويُقدّم لنا الصنف المذكور دلالات على أنّه إضافة إلى مجموعة التّحف التي تلتفت إلى الماضي هناك أخرى تشير إلى تشكّل توجّه إسلامي جديد في الفن الإيراني، وقد انتشر هذا التوجه بعد فترة وجيزة في كل أنحاء العالم الإسلامي. ويمكن تتبّع سير هذه العملية بوضوح مع تنويعاتها التجريبية من خلال سلسلة من الأواني الفضية التي تحمل رسوم حيوانات، وطيور، ونبات. ونجد في إناء الزينة [196] نقطة انطلاق ملائمة؛ فقد استُخدم شكله لاحقًا في المصابيح الزجاجية للمساجد. تتألّف الزخرفة المنقوشة من كتابة عربية مزوية على كتف الإناء تحمل اسم المالك، ومن طيور متشابهة تبدو كأنها طواويس على جسم الإناء وعنقه. ويمسك كلّ طير ورقة بمنقاره، وتحيط به زينة بالشرائط المتعانقة. وقد استمرّت العناصر مرسومة على خلفية خالية من الزينة كما كانت الحال في الحقبة



[198] صينية فضية مذهبة، القطر 35.8سم. متحف الفن الإسلامي، برلين

الساسانية، لكن تقسيم هذا التصميم المُبسّط والمُؤلّف من الخطوط إلى خانات، وإيقاعه المتكرّر يعكسان موقفًا جماليًا مختلفًا. ونشاهد مقاربة مختلفة بعض الشيء في الشكل [197] عندما خُفّف شكل الإبريق - رغم تشابه خطوطه الرئيسية - وتنوّعت الزخرفة، وأضيف له مقبض وثلاثة قوائم. كما يظهر انقطاع في الصورة الظلية للإناء بسبب رؤوس الطيور الناتئة، وشديدة التجريد. وتبرز هنا تفرقة جديدة للتصاميم: هي زُخرفة العنق بطيور مختلفة، تنوّعت وضعياتها، داخل خانات متعانقة مشتقّة من أشكال الحروف، بينما يُغطّي الجسم عنصرٌ نباتي شامل يحيط بالطيور الناتئة. وكما هي حال إناء الزينة [196] يحمل هذا الإناء بدوره اسم مالكه على شفير قاعدة العنق بخط عربي مزوي. تجتمع بمهارة هذه العناصر الزخرفية المشتقة من مصادر متنوعة جدًا، وتُعدّ الوسوم التي تملأ الخلفية مستجدًا آخر كذلك.

تُغطّي الزخارف المنقوشة والتجريدية أكثر فأكثر تحفة فضية ثالثة تعود إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م: هي الطبق المسطّح مثمّن الشكل [198]. وتتتالى رسوم العنقاء مع العناصر النباتية ضمن شرائط متعانقة، وتلتفّ حول طائر أسطوري آخر في الوسط، له رأس أسد. ونلاحظ مرة أخرى أنّ الموتيفات تميل إلى النماذج الساسانية، بيد أن التصميم أكثر صلابة وتشنّجًا من تصميم الإناء [196] ممّا يوحي بورشة تصنيع أخرى، يُحتمل أن تكون في منطقة مختلفة.

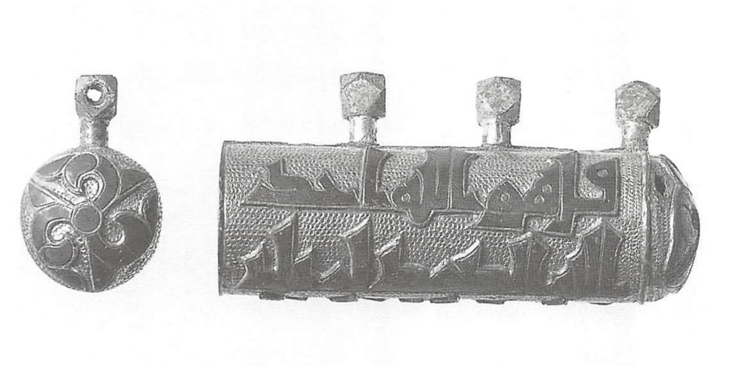
مجموعة الأواني الفضية المزخرفة حصريًا بشرائط مُطوّقة من الكتابات العربية بالخط المُورق المزيّن بترصيع النيالو **niello** تنتمي بالتأكيد إلى الطريقة الإسلامية الجديدة، وعلى عكس فخاريات نيسابور أو سمرقند [188] لا تورد هذه الكتابات مواعظَ وحِكَمًا دنيوية، بل هي تتوسّل الرّحمة الإلهية لمالكها الشريف الذي تذكر اسمه وألقابه الأميرية [199]. هكذا أعطت الرسوم التشخيصية الراسخة منذ آماد في التقاليد الملكية الساسانية تعابير لفظية للطموحات الأميرية. تُظهر هذه الأطباق الفضية -على الرغم من كونها

[197] إبريق فضي، الإرتفاع 18سم. هيرمتيج، سان بطرسبورغ



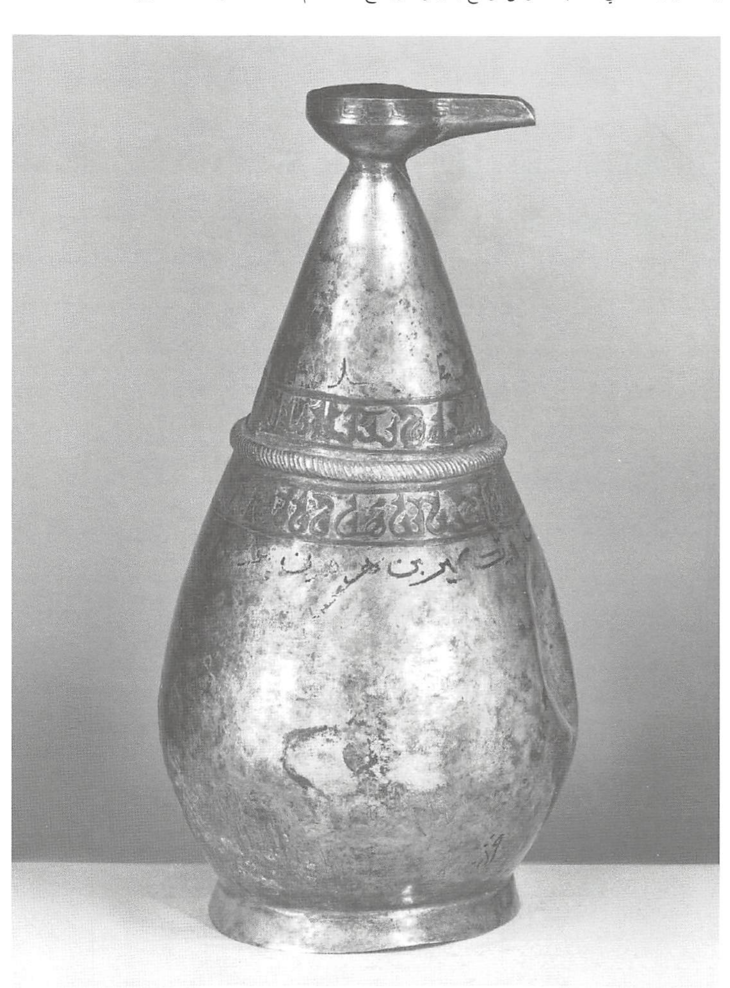
مدنية- أثر الكلمة المُوحى بها، وتُبدي بوجه خاص الملامح الأدبية للحضارة الإسلامية، والمكانة شديدة الأهمية التي تحتلّها اللغة فيها. ولا نعرف للأسف مالك هذه المجموعة من الأواني، لكن اسمه غير المألوف يَظهر في أواخر القرن الرابع هـ/ العاشر م شمال غرب إيران، ممّا يوحي بأنّه كان اسمًا متواترًا هناك، أمّا لقبه الذي يرد كذلك على الإناء [196] فقد أصبح غير مُستخدَم في أواسط القرن الرابع هـ/ العاشر م، ويُقدّم لنا ذلك حدًّا زمنيًّا أقصى لتأريخ هاتين التحفتين.

تُعدّ الحاملة الفضية للتعويذات [200] التي استُخرجت من آثار نيسابور أقدم تحفة متبقّية من جملة الأكسسوارات الشخصية التي يمكن وضعها في إطار تاريخي، نُقشت على الحاملة سورة الإخلاص: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ، اللَّهُ الصَّمَدُ، لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ، وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾ (1-3) بخط مزوي جميل مطعّم بمعدن النيالو على خلفية منقّطة. ويُلاحظ أنّ هذا النوع من الأكسسوارات يصلح لزينة الرجل، أو المرأة على السّواء. وتوجد وجوه شَبه بين هذا الأكسسوار الفريد من نوعه والإبريق المُعاصر المتفرّد بدوره [197] من ناحية، والتابوت [147] المُصنّع في الأندلس قبل سنة 365هـ/ 976م من ناحية أخرى. وهو ما يجعلنا نتساءل إذا ما كان ثلاثتهما من إيحاء نموذج عبّاسي - أو نماذج - كان رائجًا لكنّه مفقود اليوم. وقد سبق أن رأينا أكثر من مرة كيف كان الولاة في الأقاليم الإسلامية



[200] حافظة أحجبة فضية مرصعة بالنيالو، الطول 7.3سم. متحف إيران باستان، طهران

[199] وعاء فضي لسكب السوائل مرصع بالنيالو، الإرتفاع 25.5سم. متحف قصر قالستان، طهران



[201] إبريق مصنوع من النحاس المخلوط، الإرتفاع 31.7سم. متحف فيكتوريا وألبرت، لندن





[202] تفاصيل من قفطان حريري مبطن بالفرو، الطول الكامل حوالي 140سم. هيرمتيج، سان بطرسبورغ

الغربية والشرقية كذلك يلتفتون إلى بغداد وأسلوب الحياة فيها، بحثًا عن الاستلهام الفنّي والثقافي. ولدينا مثال آخر على ذلك في الإبريق النحاسي [201]. حيث يدلّنا شكله - مثلما هي حال الإبريق الأندلسي المُعاصر [151] - على عملية التبنّي والتكييف للنماذج الملكية الأموية [92] والعبّاسية.

وحين نلتفت إلى إنتاج النسيج والأقمشة في الأقاليم الإسلامية الوسطى، فلا شك في أنّ القفطان الحريري المبطّن بالفراء [202] يُعدّ من أروع القطع المتبقية. وقد اكتُشف (في أواخر سبعينات القرن الرابع عشر هـ/ ستينات القرن العشرين م) داخل قبر شمال القوقاز. واعتمادًا على الأدلة الأثرية والأيقونية والأسلوبية يُسنَد هذا القفطان إلى إيران، ويؤرّخ في القرن الثاني هـ/ الثامن م، أو الثالث هـ/ التاسع م. وهو قطعة من التويل أو الساميت المنسوج على وجهه، ويحمل تصميمًا زخرفيًا يُغطّيه كليّة، ويتكوّن من صفوف دوائر متجاورة ومتشابكة، ومُحاطة باللؤلؤ. وتزدان كل دائرة بعنقاء تُشاهَد من جانبها الأيمن. أمّا الفراغات فهي محشوّة بزخرف نباتي متناظر يتكرّر. ونجد منسوجات أخرى مزخرفة برسوم هذا الطائر الأسطوري ذي رأس الأسد في الموقع الساساني المتأخر المسمّى طاق بستان، وكذلك في أفراسياب في الفترة التالية للعصر الساساني. وعلى هذا الأساس يمكن الجزم قطعًا بوجود أنموذج محلّي لهذا القفطان الحريري، ولا يختلف شكله - أكمام طويلة، طيّة تلتفّ إلى اليسار، وأقفال تشبه الجديلة - عن الملابس التي يرتديها الأشخاص الثلاثة على الصحفة الصغيرة [194]، ولا عن تلك المرسومة على قطعة الحرير [204]. استمرّ التأثير القوي للفن السغدي، أو الساساني حاضرًا في أقمشة (أواخر القرن الرابع هـ/ العاشر م) الأقاليم الإسلامية الشرقية. ويتّضح جليًا - كما هي الحال في جميع الوسائط التي ذكرناها سابقًا - أنّ النماذج المُبكّرة كُيِّفت لتُناسِب ذوق العصر. وقد أسهمت المتطلّبات التقنية للصنعة بدورها في تأكيد هذا التحوّل الشكلي. وأصبحت كل الزخارف أكثر صرامة، وظهرت التصاميم مُتناظرةً على جانبيْ محور مركزي حقيقي، أو متخيّل. وتتراكم العناصر الواحد فوق الآخر بهدف ملء أي فراغ. وعلى الرغم من كون النماذج المتبقية مُصنّعة في مناطق مختلفة فإنها تعكس دون استثناء هذه التوجهات، ولا تختلف إلاّ في طريقة توليف أجزاء التصميم بعضها مع بعض.

أمّا قماش الكفن الشهير لكنيسة القديس جوس قرب كان Caen بفرنسا [203] فيعكس زخرفة موتيفاته وترتيبها الشكل المزوي. ويمتدّ هذا التوجه الأسلوبي حتى إلى العناصر المؤطِرة التي تتّخذ كلّها أشكالاً مستطيلة. ولا تشي بالاشتقاق الساساني إلاّ الطواويس في زوايا المربّعات، والحاشية المرسومة بالقلوب، والأوشحة الطويلة المتدلية من أعناق الجِمال. يُفترض أن تضفي قافلة الإبل بعض الحركة، غير أنّ شكلها جامد إلى درجة أنها لا تختلف

[203] تفاصيل من أجزاء من قماش حريري. يعود تأريخها إلى ما قبل 961. أكبر جزء 94 52 xسم. متحف اللوفر، باريس

[204] أجزاء من قطعة قماش حريرية، 58.5 34.5 xسم. متحف المنسوجات، واشنطون



كثيرًا في ثباتها عن الفيلة التي تشغل مساحة كبيرة. وكان العُرف يتمثّل في إيراد خاتَم الخليفة، وبيانات تاريخية أخرى في "الطراز" لذلك كانت الأقمشة المنسوجة في الأقاليم الإسلامية الشرقية - كالتي رأيناها آنفًا في مناطق أخرى من العالم الإسلامي - تحمل كتابات تساعدنا على تأريخها ومعرفة مواطن تصنيعها. أمّا الحدّ التأريخي الأقصى لهذه القطعة فينبني على اسم أمير خراساني هو القائد أبو منصور بختكين (تـ 349 هـ/ 961 م) المذكور على شريطيْ الكتابة.

يتّضح مزيد من الطموح في المحور الرئيسي لقطعة قماش [204] محفوظة في متحف النسيج بالعاصمة الأمريكية واشنطن، وفي معهد دترويت للفنون، حيث نشاهد على جانبَي شجرة بيازرةً على خيولهم، يرتدون عمائم، وتحيط بهم شرائط من الأطواق الهندسية. ويُعدّ هذا التصميم لافتًا للنظر بسبب غياب السمات الزخرفية المحضة، مقارنة بغيره من مشاهد الصيد الأكثر حيوية، والمستوحاة من السجلّ الساساني. ووفق الكتابة الواردة عليها، صُنّعت هذه القطعة لـ "أصفهاباد" وهو شخص مجهول، ولكنه لقب تحمله الأُسَر الأميرية جنوب بحر قزوين، في منطقة تعزلها الجبال المرتفعة عن باقي إيران. ممّا يَسّر لها الاحتفاظ جيّدًا بموروثها الساساني. وإضافة إلى الأسلوب التنميقي فإنّ الإطار المحيط المستحدث ولباس البيازرة وبعض التفاصيل كركاب السرج، كلها توحي بأنّ القطعة تعود إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م.

تُسند أقدم زربية كاملة متبقية من الفترة الإسلامية [205] إلى القرن الثاني هـ/ الثامن م، أو الثالث هـ/ التاسع م، وقد وُجدت في محيط مقبرة بالفسطاط في مصر. تتميز هذه

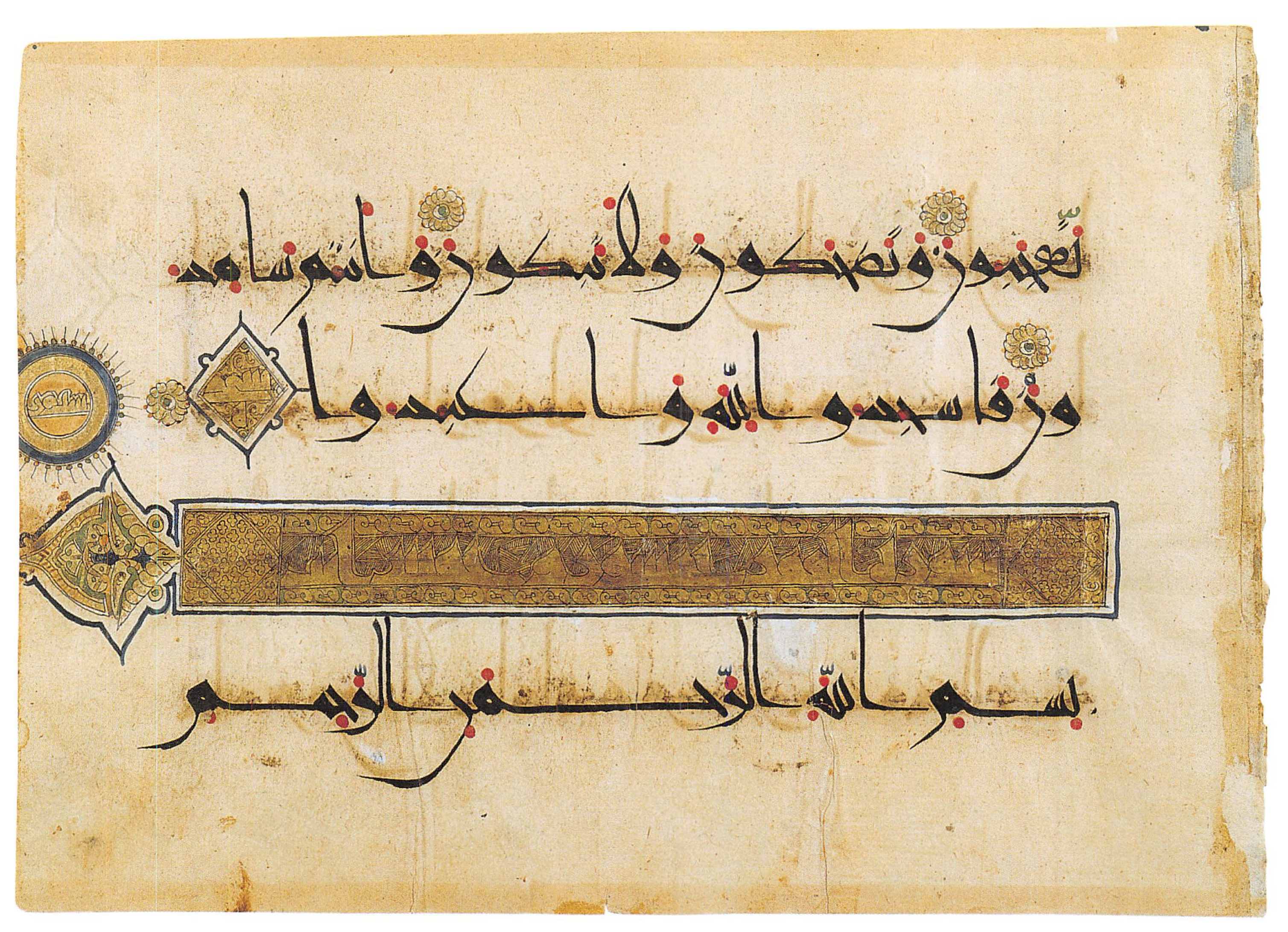
[205] سجادة من زغب الصوف، 98 166 xسم. متحف سان فرانسيسكو للفنون، سان فرانسيسكو

الزربية بهيكل منسوج بخيوط الصوف الغليظة المعقودة، وبتصميم من الحواشي المتعددة المَحيكة بعنصر زخرفي يُغطّي المساحة الوسطى. ونجد هذه السمات في أقدم الزرابيّ المعروفة التي اكتُشفت تحت الجليد في بازيريك بسيبيريا، والعائدة إلى ألف سنة قبل تاريخ تصنيع هذه الزربية، كما نجدها في البسط الإسلامية التي صُنّعت لاحقًا. وهي تشمل على أول مجموعة كبيرة متبقية (والمسماة زرابي قونية) التي تتعدّى دراستها إطار هذا الكتاب. وتُعدّ الزربية الأرضية موضوع دراستنا قطعة فريدة في الوضع الراهن للمعارف المتعلقة بتاريخ الأنسجة الإسلامية، وهي مُزخرفة برسم أسد شديد التنميق، ذي مخالب شرسة. يُحتمل أنّها كانت واحدة من مجموعة كبيرة من الزرابيّ التي صُنِعت خلال الفترة الإسلامية المبكّرة. وتشير الخاصيّات الفنية إلى أنّ هذا النموذج الوحيد لصناعة الزرابيّ في أثناء ذلك العصر التكويني جُلب إلى مصر، والأرجح أنّ الزربية صُنّعت في إيران الكبرى، وبشكل أكثر تحديدًا، في أرمينيا الحالية.

يبدو أنّ الزخرفة الجصّية في الأقاليم الشرقية للعالم الإسلامي، اتّبعت في الحقبة الأخيرة للعصر الإسلامي المبكّر الدورة التنموية ذاتها، التي نشاهدها في المناطق الأخرى إبّان هذه المرحلة التكوينية. والنماذج المستخدمة للعديد من الموتيفات المنتشرة بكثرة داخل المسجد الصغير في نائين [150، 161، 162] مستخدمة كذلك على مختلف الوسائط في الأقاليم الإسلامية الوسطى في أثناء القرنين الثاني والثالث هـ / الثامن والتاسع م. كما أنّ الموتيفات التي تزيّن واجهة جامع جرجير في أصفهان [181] تُذكّرنا بشدة بالأسلوب مائل الحواف المُستخدم في الخشب، والجص، والحجارة، الذي ظهر إبان القرن الثالث هـ / التاسع م. في بغداد العباسية، ومصر الطولونية. لكن زينة اللوحة المستخرجة في نيسابور [206] إذ تُذكّرنا بالأسلوب "ب" لسامراء تتميّز بتسطيح للتصميم النباتي، وتُضفي عليه سمات هندسية لا نجدها في النماذج الأولى، زيادة على ذلك أصبحت بعض الورقات تنتهي الآن على شكل رؤوس طيور؛ وهو تنويع مرح رأيناه سابقًا في اللوحة الخشبية [99] من مصر، وسيشهد مزيدًا من التطوير في الفترة اللاحقة.

[206] تفاصيل من لوح جصي، 95.3 234.6 xسم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك





[207] ورقة من مخطوطة قرآنية. حبر، أصباغ وذهب على ورق. أصفهان، يعود تأريخها إلى 383هـ/ 993م. حجم الورقة 23.9 x33.8سم. مجموعة ناصر داوود خليلي من الفنون الإسلامية، لندن

فن الكتاب

حصل في القرن الرابع هـ/ العاشر م ما أُطلق عليه "تطوّر كثيف" يتعلق بفن الكتاب عمومًا، وفن الخطوط بشكل خاص، وتُصوّر لنا هذا التطوّر مخطوطتان من القرآن يرد عليهما تاريخ تصنيعهما، واسما المدينتين اللتين صُنّعتا فيهما. وتُمثّل المخطوطتان موجتيْ التجديد والمحافظة اللتين وسمتا -في وقت واحد- فن الكتاب عند نهاية العصر الإسلامي المبكّر. وقد تناولنا سابقًا في الفصل الثاني إحدى المخطوطتين وهي المعروفة بنسخة القرآن لابن البوّاب، أمّا الثانية فتتألّف من أربعة أجزاء، أنجزها في أصفهان سنة 383هـ/ 993م محمد بن أحمد بن ياسين [207]. ومثلما هي حال المخطوطة الأخرى التي أُنجزت بعدها بسبع سنوات فقد كُتبت على الورق عوضًا عن الرقّ، وقد أُخذ سرّ صناعة الورق من الأسرى الصينيين الذين قُبض عليهم في تركستان في أثناء الانتصار العربي الحاسم سنة 133هـ/ 751م. وبسرعة أصبحت صناعة الورق مهمة في العالم الإسلامي، واستُبدِل البردي والرق بالورق الذي أضحى المادة الرئيسية للكتابة. وكان الورق مُستخدَمًا منذ بواكير القرن الثاني هـ/ الثامن م في ديوان الخليفة. وتوجد منذ القرن الثالث هـ/ التاسع م إشارات إلى كتب ورقية حُرِّر أقدمها سنة 251هـ/ 866م وفق الاكتشافات المتوافرة لنا.

لكن من الطبيعي أن يكون الخطاطون محافظين أكثر لدى اختيارهم الوسائط التي يكتبون عليها كلام الله، لذلك لم تُنجز أوّل نسخة ورقية من القرآن إلاّ سنة 361هـ/ 972م، أي ما يفوق مئة سنة بعد صدور أوّل الكتب الورقية الدنيوية المؤرّخة المتبقية حتى الآن. وتكتسي النسخة التي يُطلق عليها "قرآن أصفهان" أهمية انتقالية، وتكمن هذه الأهمية في أنّ النسخة ريادية من ناحية أنها تنظر إلى المستقبل من خلال استخدامها الورق، وتلجأ إلى ما سمّاه دوروش Deroche "النمط الجديد" للخط العربي، ثم إنّها "متأخّرة" من ناحية أخرى في احتفاظها بالشكل والنوع المستطيلين وفق النظام القديم لرسم الحركات. وتظهر ترويسات الصور على هيئة لوحات كتابية منقوشة مُحاطة بتعشيقة زخرفية، وتنقسم الزينة إلى ثلاثة أجزاء. وهاتان السمتان موروثتان عن الزخرفة السابقة زمنيًا، ويحمل المقطع المركزي الأكبر لهذه الترويسة اسم السورة وعدد الآيات. وقد استُخدم خط مزوي بماء الذهب على خلفية مُذهّبة، عليها عنصر زخرفي يشبه الخيوط المنسوجة. أمّا المقطعان المُربّعان الأصغر حجمًا فيعمّرهما تصميم نباتي مذهّب ذو سمات هندسية. وقد احتفظت التعشيقة نفسها بشكل السعفة الرائج على امتداد الزمن.

هناك على الأقل مخطوط واحد، يتناول موضوعات دنيوية يمكن ربطه بهذه الفترة

الزمنية، إنّه مؤلّف "صور الكواكب الثابتة" الذي طلب السلطان البويهي عضد الدولة من أستاذه عبدالرحمن الصوفي من الريّ أن يؤلّفه سنة 353هـ/ 965م تقريبًا. تتواصل في هذا المؤلّف الأبحاث الفلكية للقرن الثالث هـ/ التاسع م التي اعتمدت بدورها على المؤلّفات الكلاسيكية، ولا سيّما "الكتاب المجسطي" لبطليموس. وتظهر الكواكب في كل هذه النسخ وفق أشكال تُيسِّر تذكّرها وحفظها، وهي مشتقة عادة من الأساطير الكلاسيكية أو من عالم الحيوانات. تعتمد الرسوم بالأساس على "صور الكواكب الثابتة" للصوفي. وكان ابن هذا الفلكي قد حرّر نسخة مؤرّخة حوالي 399هـ/ 1009م تُعدّ من أقدم المخطوطات المتوافرة اليوم، ونقلها عن المخطوط الأصلي لأبيه. ويعكس أسلوب الرسوم الخطّي حقيقة أنّ هذه الأشكال أُنجزت وفق تصاميم رُسمت إثر مشاهدة القبة السماوية. كما تشي صور الكواكب بأصولها العلمية ولا سيما في تركيزها على النجوم التي يُشار إليها بالنقاط وبالتعريفات المكتوبة، وهو منهج فلكي مقصود كثيرًا ما فُقد في الرسوم الكلاسيكية المتأخرة. وتُمثّل الأشكال نفسها إعادة تأويلات لمسائل كلاسيكية أصبحت غير مفهومة في ذلك العصر. كما أُعطيت ملامح إسلامية أكثر؛ فهكذا لم تعُد أفروديت نصف عارية، أو مرتدية القفطان الإغريقي القديم **chiton**، عارية الزندين ومغلولة بالسلاسل في الصخور من جانبيها، بل أصبحت راقصة مزدانة بحليّها، ترتدي سروالاً وتنّورة الفنانات. لقد اتّخذت دورًا يتلاءم مع الأيدي المطلقة، كما يتطلّب ذلك مواقع النجوم [208]. إنّ هذا النوع من الجمال، والزينة، وطريقة رسم الطيّات لها علاقة برسوم سامرّاء. وعلى الرغم من أنّ أسلوب سامرّاء تباطأ على امتداد القرن السادس هـ/ الثاني عشر م في المناطق الحدودية (صقلية وإسبانيا) إلا أنّ الصور المرسومة لمؤلّف الصوفي بقيت حية لمدة أطول. فالمخطوطات المكتوبة إلى حدود القرن الحادي عشر هـ/ السابع عشر م، استمرّت في اتّباع الأعراف الراسخة، سواء في الملامح الإسلامية لأشكال الكواكب، أو في معالجتها بالأسلوب الخطّي. وتمامًا مثلما بقيت المخطوطات القرآنية محافظة بسبب طبيعتها المقدّسة فقد كان مخطوط الصوفي -وغيره من النصوص العلمية- يميل إلى العتيق والثابت. وكان التوجّه فيها هو اتّباع النماذج "الصحيحة" لتيسير معرفة ظواهر طبيعية معيّنة. وقد أشرنا آنفًا إلى الندرة الشديدة لقطع المجوهرات، المتبقية من العصر الإسلامي المبكّر في أنحاء العالم الإسلامي، غير أنّ هذا المخطوط أثبت جدواه، وفائدته – كما سنرى في الفصل القادم – في مساعدتنا على توثيق، الموجات المعاصرة للمجوهرات واستنتاجها.

الخاتمة

مثلما كانت الحال في الغرب الإسلامي يمكن فهْم فنون الأقاليم الشرقية للعالم الإسلامي الوليد، جغرافيًا، وزمنيًا، وشكليًا. كانت المنطقتان الأكثر نشاطًا خلال هذه القرون: هما الولاية الشمالية الشرقية الشاسعة والمتنوّعة لخراسان – وتتقاسمها حاليًا كل من إيران، وتركمانستان، وطاجيكستان، وأفغانستان – ثم بلاد ما وراء النهر، خلف نهر الهكسوس (جيحون) إلى الحدود المتقلّبة والنّفوذة بين العالم الإيراني القديم والبراري الشمالية لآسيا وجبال التّاي وغرب الصين التي كانت وقتئذ بوذية بالأساس. لم يبقَ إلاّ القليل من البنايات الكبيرة للمنطقة على غرار المساجد أو القصور، وقد حاول فريق من العلماء الروس إعادة تشكيل نسيجها العمراني، لكن العمل مبني على الافتراضات. بيد أنّه بفضل تقانة الآجر المشوي الجديدة – التي يُحتمل أنها تطوّرت محليًا – اكتسب تشييد البنايات الصغيرة وزخرفها تشابكًا هندسيًا لم يكن معروفًا حتّى ذاك الحين، ويُصوّر ذلك مرّة أخرى



[208] ورقة رقم 165 من كتاب الصوفي "صور الكواكب الثمانية والأربعين". يعود تأريخها إلى 10-1009م، طول الرسم 21سم. مكتبة بودلين، أوكسفورد

ما أُطلق عليه "العالم المُسجّف" للفن الإسلامي. كما أنّ المقرنص الذي لم يُبدَع على الأرجح في خراسان أصبح في تلك الولاية تقنية هندسية جديدة مستخدَمة بكثرة، وإذ يجمع بين عنصر البناء والعنصر الزخرفي عَرف المقرنص لاحقًا مستقبلاً باهرًا، ضمن فن العمارة الإسلامي في كل مكان. وبفضل بعض التنقيبات المراقبة بجدية نسبية في نيسابور وضاحية سمرقند المعروفة باسم أفراسياب والعديد من التنقيبات غير القانونية تتوافر تشكيلة عريضة من الزجاجيات، والخزفيات، وحتى التحف المعدنية. وتُظهر هذه التحف تصاميم زخرفية جديدة تنمّ عن خيال خصب. وإلى الفترة نفسها تعود أكثر قطعة قماش حريرية توثيقًا إلى خراسان كذلك. إنّ معظم التقنيات المستخدَمة جديدة، ولا سيّما في الخزفيات، وإنّ الأغلبية الكبرى من التصاميم تبدو مستجدّات بصرية أكثر ممّا هي مواصلة للممارسات السغدية السابقة. ومن المنطقي – ربّما – أن نختتم قائلين: لقد تطوّر العديد من الأذواق المستقلّة في هذه التخوم الشمالية الشرقية للعالم الإسلامي.

لكن في المقابل، فغربُ إيران وشرقُها غير معروفين جيّدًا، وقد أعيد النظر في صحّة إسناد عدّة تحف فنيّة إلى هذه المناطق. ويصعُبُ بالفعل رسم صورة متجانسة للفنون التي سادت هناك. حتّى وإن كان في مثل هذه الاستنتاجات بعض المجازفة، يبدو أنّ فن

العمارة والتحف الفنيّة – ولا سيّما المعدنيّة – حافظت على الممارسات والموتيفات ما قبل الإسلامية، والسّاسانية. ويتأكد ذلك بوجه خاصّ إذا قبلنا التّاريخ المُتأخّر الذي اقترحه سَرفيستان Sarvistan، أو أعدنا هذا التاريخ إلى الواجهة. بل يجوز أن نستخلص ذلك من الاهتمام الّذي أبداه البويهيّون للأطلال الضّخمة لمدينة برسيبوليس Perse-polis. لقد ربطوا هذه المدينة بالنبيّ سليمان عليه السلام، وكذلك بالحاكم الإيراني الأسطوري جمشيد.

بقي التناقض قائمًا على امتداد قرون بين هاتين المنطقتين الأساسيتين في العالم الإيرانيّ، بل إنّ كلّ منطقة جدّت فيها تقسيمات إضافية ناجمة عن نماذج استيطانية جديدة وتوسّع حضري، زيادة إلى الهيكل السياسيّ المُعدّل. وسوف تَنتشر لاحقًا باتجاه الغرب، إلى كلّ إيران العديد من المستجدّات الّتي أُبدِعتْ في شمال شرق إيران، وسيظهر ذلك بوجه خاصّ في فن العمارة، كما في ملامح من فنّ الخزف كاستخدام الكتابة للزخرفة. ومن المُحتمل جدًا أن تكون بعض هذه المستجدّات مشتقّة من الإنجازات العبّاسية في العراق. لكن الغريب في الأمر، أنّ تقنية الطّلاء المعدَنيّ -على الفخار على سبيل المثال- قُلّدت شرق إيران لكنّها لم تُستَنسخ بحذافيرها.

ما الذي أدّى إلى هذه التطوّرات المُدهشة؟ قد يكون أحد الاحتمالات مساندة الحكّام السّامانيّين للفنون عندما كانوا يسيطرون سياسيًا على الأقاليم الإسلامية الشرقيّة إبّان القرن الرّابع هـ/ العاشر م. كان هؤلاء الحكّام مستقلّين إلى حدٍّ كبير عن بغداد، وغير معنيّين نسبيًا بالسّياسات العبّاسية. وقد تراكمت ثروتهم نتيجة موقعهم في مفترق التجارة الآسيوية، كما كانت لهم اتّصالات امتدّت طوال الطّريق التي بلغت إسكندينافيا، حيث اكتُشفت كمّيات كبيرة من النّقود المعدنية السامانيّة. ويبدو أن السّامانيّين تفرّغوا لإحياء الأدب الفارسي، كما ساندوا الشّعراء الفرس، والترجمات من العربيّة والسّنسكريتيّة. وما زلنا لا ندرك جيّدا الطريقة العمليّة في مساندتهم للفنون، غير أنّ عادات جمع التّحف الفنيّة واضحة في جرد الكنوز والتُحف الثمينة الّتي يُروى أنّ الحاكم نصْر بن أحمد طلبها حوالي سنة 328هـ/ 940م للتباهي أمام الموفدين الصّينيّين، وقد عُرضت التُّحف الفريدة والكمّيات المدهشة من القطع الثّمينة من كلّ نوع بمحاذاة الحيوانات المروّضة والبرّية.

والأرجح أنّ المصدر الثاني لرعاية الفنون ومساندتها كان وراءه الإقطاعيّون والتّجار أصيلو حوَاضر شمال إيران، مثل نيسابور، أو بَلْخ، أو هيرَات، أو مَرْو، أو سمَرقَنْد، أو بُخارَى. ونعرف كثيراً عن البنية الاجتماعية لبعض هذه المدن بمزيجها من العرب والفرس الغربيّين الفارّين من الفتح الإسلامي، والسّغديّين، وعدّة أجناسٍ من الأتراك، واليهود، واليعقوبيّين، أو المسيحيّين النسطوريّين من سوريا. كانت المدن إسلاميّة أساسًا، والأرجح أنّ العربيّة كانت اللغة المشتركة المسيطرة، وهو ما يُفسّر غياب الفارسيّة عن التّحف العائدة إلى ذلك الزمن. وفي العادة، كان الأمراء – وهم تُركمان في الغالب – يَرْعَون الازدهار الفكري والعلمي الذي شمل كلّ المجالات المعرفيّة تقريبًا. غير أنّ المفكّرين والعلماء والفلاسفة أنفسهم قدِموا من المزيج الحضري للمنطقة، وأضفَوْا نكهة ثقافيّة إسلاميّة على البلاطات. هناك مدرسة فكريّة من أواخر القرن العشرين تطوّرت في طَشقَند، تَنْسب إلى قوس قزح الفكري اللاّمع هذا تكوين و نظام متناسق من المبادئ الهندسية للعمارة ونموها، والأرجح لفنون أخرى كذلك. وهي تظهر بشكل مستفيض في أعمال س. خنلميتسكي S. Khnelmitski. بقيَ أن نرى ما الذي سيحدث لهذه النظريّات بعد التّمحيص ومزيد من البحث. غير أنّه من المعقول أن نُحاجّ أنّ شمال شرقيّ إيران نافس بغداد ووسط العراق في التألّق والأصالة. ومع ذلك كانت المعارف العراقيّة مركّزة في عددٍ صغير من المدن القريبة نسبيًا بعضها من بعض، بينما كانت المسافات بين المدن شاسعة شمالَ شرق إيران. ويبقى صعبًا في المرحلة الراهنة لمعارفنا التاريخيّة أن نتصوّر آليّات التواصل الفكري والاجتماعي، ومن ثمّة الاتصالات الفنيّة. ربّما كان في هذه الفنون مزيد من الخصوصيّات المحليّة التي لسنا قادرين على فكّ رموزها بل إنّ ذلك بدأ يظهر للنّور من خلال التنوّعات في استخدام الخزفيّات التي عُثِر عليها في مدن مختلفة وإنتاجها.

الجزء الثاني:

الفنّ والعمارة الإسلاميّة في العصر الوسيط

(390هـ/ 1000م تقريبًا - 647هـ/ 1250م)

تمهيد

المشهد التاريخي والثقافي

لم يبدأ المؤرِّخون إلاّ حديثًا في تتبّع الفورة الهائلة التي عرفها العالم الإسلامي في المجالات السياسية، والاجتماعية، واللغوية، والدينية، والفكرية في أثناء القرن الخامس هـ / الحادي عشر م. فقد انطلقت التغييرات منذ القرون السابقة، لكن لم تتبلور فترة جديدة في الحضارة الإسلامية إلا بعد سنة 390هـ / 1000م، وهي لم تظهر بالتزامن في كل أجزاء العالم الإسلامي، بل هناك تباينات كبيرة تُميّز كلّ منطقة على حدة. وسوف نسعى فيما يلي إلى تعريف تلك التغييرات التي تبدو مُهمّة لفهم الفنون، ثم سنُقدّم ونُفسّر الترتيب الذي نتناول به -في الفصول القادمة- المناطق الرئيسية الثلاث للحضارة الإسلامية.

شهد العالم الإسلامي في أثناء العقود الأولى للقرن الخامس هـ / الحادي عشر م اضطرابات سياسية، وضغوطاً اجتماعية وثقافية. وقد ضعفت المملكة الأرستقراطية للسامانيين شرق إيران بسبب الصعوبات الداخلية، والضغط المتنامي للموجات الجديدة من القبائل التركمانية على الحدود، وبسبب طموحات علوج التركمان في صفوف الجيش. أمّا في غرب إيران، وفي العراق، والجزيرة الفراتية (المقاطعة الكبرى حول السهلَين الأوسط والشمالي لدجلة والفرات، المتقاسَمة اليوم بين سوريا وتركيا والعراق) فكانت عدة سلالات صغيرة - شيعية في أغلبها - تتناحر في ظلّ خلافة سُنّية، لا حول لها ولا قوة. وكانت سوريا لا تكاد تكون قادرة على مقاومة ضغط بيزنطة المنتعشة في الثلث الأخير من القرن الرابع هـ / العاشر م. وصحيح أنّ مصر كانت مزدهرة تحت حكم الفاطميين الشيعة، لكن أزمة سياسية واقتصادية حادة حطّمت النفوذ الفاطمي في منتصف القرن الخامس هـ / الحادي عشر م، وخرّبت جزءًا كبيرًا من شمال إفريقيا. وقد استقرّت في هذه المنطقة سلالات صغيرة على طول المدن الساحلية وفي المرتفعات الداخلية، وانهارت مبكّرًا خلافة الأمويين في إسبانيا، ثمّ آلت السلطة إلى سلالات عسكرية محلية تُعرف بمسمّى "ملوك الطوائف" استقرّت في مدن مستقلة، وقد بلغ عدد هذه السلالات ستًا وثلاثين، وكانت الظاهرة المُميّزة لحكمهم إسبانيا الإسلامية طَوال قرن تلك الثقافة الفنية بالغة الرفعة التي رافقت التاريخ السياسي المُنقَسم.

باختصار: من إسبانيا إلى آسيا الوسطى تفتّت التسلسل الهرمي للسُلطة - التي كانت مقبولة بدرجات متفاوتة - لتنشأ عشرات من مراكز السُلطة المنفصلة بعضها عن بعض، والمستقلّة في غالب الأحيان.

كانت هناك أيضًا تغيّرات دينية؛ فقد تحوّلت العقيدة السنية المُعتمدة إلى قوانين رسمية وتعايشت معها عدة مذاهب شيعية، وتزايد أتباع الحركات الصوفية الباحثون عن طرائق بديلة للتعبير عن تقواهم، وعُرفت هذه التيارات تحت اسمها الجامع: التصوّف، وتميّز هذا المذهب بتفاعل رائع بين التجربة الشخصية العميقة، والحس بالمسؤولية، والتنظيم الاجتماعيين. إنّ اجتماع كل هذه المذاهب قوّض الوحدة القاعدية للعقيدة الإسلامية.

كان الوضع أقل وضوحًا من الناحية الاجتماعية، والاقتصادية، فلقد شكّل نموّ نظام "الإقطاعيات" مرادفًا في غرب آسيا، يوازي الإقطاعية الأوروبية الغربية، وهكذا كان دَخل الأراضي الزراعية يُحوَّل إلى الأفراد، عوضًا عن تحويل ملكيّة الأراضي نفسها. وبالتزامن مع ذلك اكتسبت طبقة التجار والحرفيين في المدن مزيدًا من النفوذ لمّا كانت السلطة المركزية تتهاوى، ومع ذلك لم تتضح بعدُ طبيعة، ولا دلالة المؤسسات الجديدة ذات العلاقة المباشرة بهذه التغيّرات الاجتماعية.

استمرّت المدن بطبقاتها الأرستقراطية في النموّ، وفي القرن الخامس هـ / الحادي عشر م التحقت القاهرة ببغداد، وأصبحت قرطبة مركزًا للثروة، وإن لم تبلغ بعدُ درجة المركز الثقافي الفكري. لكنّنا أيضًا في العصر الذي انهارت فيه التوليفة الأموية والعباسية التي جمعت بين عقيدة الوحي وأنظمتها في الحياة والشرق الأدنى الهلّينستي القديم، ولعلّ أفضل رمز يمثّل ذلك العصر هو الشاعر المليء بالشكوك والتشاؤم: أبو العلاء المعرّي (المتوفّى سنة 448هـ / 1057م). الذي ندّد بالانحلال الأخلاقي، وفساد عصره، وأحسّ أنّ الطبيعة البشرية لا تستحقّ أفضل من ذلك.

بعد فترة وجيزة أُضيف إلى هذه الصعوبات الداخلية خطر الغزو القادم من العالم المسيحي الذي بدأ يشتدّ، والذي كان واعيًا بشدة خسارته للأرض المقدسة في أثناء القرن الأول هـ / السابع م. منذ النصف الثاني من القرن الرابع هـ / العاشر م وكانت لبيزنطة اليد العليا في الحرب الحدودية التي لم تتوقّف، واستولت على أنطاكية سنة 358هـ / 969م، لكن الخطر الأكبر قدم من الغرب المسيحي في القرن الخامس هـ / الحادي عشر م عندما ازداد الضغط على الأندلس من قِبل البارونات الإسبان المحليين، على الرغم من أنّهم لم يُنظّموا صفوفهم بعدُ فاستولى النورمان على صقلية، ثمّ سقطت القدس سنة 492هـ / 1099م، وتأسست المملكة اللاتينية في سوريا وفلسطين.

انتفض العالم الإسلامي بقوة في القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م وردّ بنجاح - وإن كان بطرائق وفي أوقات مختلفة - على هذه التهديدات الخارجية، والانقسامات، والاضطرابات الداخلية، فظهرت بوضوح حركة الأفكار، وانتقال الممارسات من منطقة إلى الأخرى. ويمكن التعرّف إلى برامج إصلاحية منسّقة بين كل الأقاليم الإسلامية تقريبًا، تُسمّى هذه الفترة أحيانًا بالسلجوقية استنادًا إلى السلالة التركمانية الأهم في ذلك العصر. لكنّ التسمية لا تستقيم تمامًا، إذ على الرغم من أهمية السلاجقة الأتراك لم يشكّلوا سوى جزء من الصورة، ولم يُؤثّروا إلاّ عرَضًا في الأقاليم الإسلامية الغربية. وقد اخترنا أن نطلق على هذه الفترة "العصر الوسيط"؛ إذ هي تقع بين القرون التكوينية الأولى، حينما كُيِّفت العقيدة الجديدة مع البلدان القديمة، والقرون التي تلت الاجتياحات المغولية، وحدّدت العالم الإسلامي العصري. ثمّ إنّ العصر الوسيط يتزامن مع ازدهار الفن الرومندي، والقوطي المبكّر، ومع بيزنطة في عهد كومنينوس، وإمارة كييف الروسية في الشرق. كانت الإنجازات الثقافية للإسلام في العصر الوسيط مدهشة بقدر نجاحاته السياسية، والعسكرية. وكذا فإنّ التوليفات الرائعة التي تحققت بين التيّارات، والحركات الداخلية أثّرت لاحقًا في ثقافة الأقاليم الإسلامية على امتداد عدّة قرون.

يتعلّق أوّل عنصر من عناصر التغيّر بالتركيبة العِرقيّة للعالم الإسلامي، فعلى امتداد القرنين السادس والسابع هـ / الثاني عشر والثالث عشر م كانت السلطة بيد "البرابرة الهامشيين" fringeBarbarians - كما كان يُطلق عليهم سابقًا -، وأهمّهم الأتراك. كانوا أعتى

قوة عسكرية غرب آسيا منذ القرن الثالث هـ / التاسع م، وبعد اعتناقهم الإسلام أصبحوا الحكّام الرسميين للعديد من الأقاليم الإسلامية الوسطى والشرقية، ووسّعوا دار الإسلام بفضل غزواتهم، وتأسّست سلالتهم الكبيرة الأولى - الغزنويّة (581-350هـ / 962-1186م) - تحت جناح السامانيين، واستقرّت في العاصمة غزنة التابعة لأفغانستان اليوم. واستولى الغزنويّون على جزء كبير من شمال الهند، وحكموا معظم شرق إيران. لكن السلاجقة كانوا أكبر شأنًا منهم (551-428هـ / 1157-1037م)، وقد ظهرت سلالتهم شمال شرقي إيران، ثم تحوّلوا باتجاه الغرب، واستولوا على بغداد سنة 446هـ / 1055م، ومن ثمّة طردوا البويهيّين الشيعة من العراق، وساندوا غزو الأناضول إثر معركة ملاذكرد (463هـ / 1071م)، وأخيرًا فرضوا سلطتهم على شمال سوريا. بيد أنّه أصبح من الصعب التحكّم سياسيًا في منطقة شاسعة بهذا القدر، ولا سيّما بعد وفاة سنجر (551هـ / 1157م) آخر سليل مباشر لهذه الأسرة الحاكمة. وهكذا تعاقبت سلالات تركمانية أخرى: أفراد من العائلة السلجوقية في الأناضول وجنوب غربي إيران؛ والزنكيون شمال بلاد ما بين النهرين، ثم سوريا؛ والأرتوقيون في جبال منطقة الفرات العليا وغورها؛ والخوارزميون شمال شرقي إيران. ووفّرت القبائل التركمانية قادة الجيش والإقطاعيين، إضافة إلى مواصلتها - أو افتتاحها - عملية التتريك الكامل أو الجزئي لآسيا الوسطى الإيرانية وأذربيجان والأناضول.

ظهر الأتراك في كل مكان شرقي مصر، لكنْ ثمة مجموعات عرقية هامشية أيضًا ومحلية دخلت التاريخ الإسلامي في تلك الحقبة؛ فقد قدم الغوريون من جبال أفغانستان، وما تزال أصولهم العرقية موضع جدال، وقد حكموا المنطقة الممتدة من هيرات إلى الهند. أمّا الأكراد فقد غادروا جبالهم المقسّمة اليوم بين تركيا، وإيران، والعراق، وانضمّوا إلى خدمة أسيادهم التركمان، قبل أن يؤسّسوا آخر المطاف سلالتهم الأيوبية، وكان صلاح الدين (المتوفّى سنة 588هـ / 1193م) أعظم أمرائهم. واستقرّ الأيوبيون في سوريا، ثم في مصر، ونجحوا أخيرًا في الإطاحة بالخلافة الفاطمية الخارجة عن الإجماع سنة 566هـ / 1171م، وانتصروا سنة 582هـ / 1187م على الصليبيين الذين كانوا مسيطرين على القدس. وعرف العالم الفاطمي قبل ذلك انتعاشة في الجزء الأخير من القرن الخامس هـ / الحادي عشر م بفضل إنجازات بدر الجمالي الأرمني البارز الذي اعتنق الإسلام. كما كان بدرالدين لؤلؤ الأرمني الآخر الذي اعتنق الإسلام أميرًا متميّزًا حكم الموصل في أواسط القرن السابع هـ / الثالث عشر م. أمّا في الأقاليم الإسلامية الغربية فقد ظهرت سلالتان بربريّتان: المرادبون (541-453هـ / 1147-1062م)، والموحّدون (667-524هـ / 1269-1130م)، انبثقت السلالتان من جبال المغرب الأقصى لتطهير الحضور الإسلامي في إسبانيا، وإنعاشه، إلاّ أنهما أخفقتا آخر المطاف في تطويق المسيحيين زمن حروب الاسترداد reconquista.

صُدّ الغزاة في آسيا، واتّسعت الحدود الإسلامية بمساعدة القادة العسكريين والسياسيين التركمان والغوريين والأكراد والأرمن والبربر. ظهر لقب جديد يرمز إلى هذا النفوذ: السلطان (وهي مفردة مشتقة من السلطة). والذي كان في البدء مخصّصًا حصريًا لأقرب الحكام إلى الخليفة، ثم امتدّ سريعًا ليشمل أيّ أمير تقريبًا، لكن استلامهم السلطة لم يكن يعني استحواذ الثقافات المذكورة - التي كانت أجنبية حتى ذلك الوقت - على كل المنطقة، بل على العكس تبنّى الأمراء الجدد الأعراف المحلية الفارسية، والعربية، ودعموها وطوّروها. وهكذا خصّص الفردوسي -على سبيل المثال- ملحمته الوطنية الإيرانية: "الشهنامه"بالغزنوي ترك محمود. وكذا عاش كبار العلماء والشعراء الفرس كابن سينا والفارابي وعمر الخيام وأنوري ونظام الملك، وازدهروا تحت الحكم التركماني، وقد حرّر نظام الملك الوزير الإيراني للأمير السلجوقي "سياستنامه" (أو سِير الملوك) الذي يُعدّ البيان الأيديولوجي لتلك الحقبة. كان الأتراك أينما قادتهم غزواتهم -أو أمراؤهم على الأقل - يحملون ثقافة وأفكارًا فارسية في أغلبها، بل حملوا معهم حتّى اللغة الفارسية نفسها كما عاش الشاعر الفارسي الصوفي العظيم جلال الدين الرومي في قونية وسط الأناضول، وفيها حرر مؤلّفاته.

لم يكن للغة العربية، ولا للعرب، التأثير الثقافي ذاته في النخبة العسكرية الجديدة؛ ففي الغرب، انبهر سريعًا البربر المُخشوْشنون من سلالتَي المرادين والموحّدين أصيلي الجبال بالعادات المهذّبة للبلاطات الملكية الأندلسية. كما أصبح الأكراد الأيوبيون أبطال رعاياهم والذين جُلّهم عرب. وبقيت الأعمال الفكرية والمصنّفات الدينية مُحرّرة عمومًا -بالعربية على امتداد العالم الإسلامي. لكن في الجملة، كان الأدب العربي المعاصر أقلّ تأثيرًا من نظيره الفارسي. وكانت الحكايات التي تُسمّى "المقامات" أكثر الإنتاجات انتشارًا، أمّا أشهرها، وهي مقامات الحريري، فقد أُضيفت إليها لاحقًا رسوم، غير أنّ الحكايات نفسها لا ترقى إلى المستوى العويص للشكل اللغوي، والبراعة النحوية، المُتاحين حصرًا للقراء ذوي الثقافة الراقية. لقد ظهرت المقامات بالتزامن مع عدة مؤلّفات تتناول تاريخ المدن، وهي بذلك تشهد على انطواء العالم الناطق بالعربية على نفسه، ولا سيما إذا ما قارنّاه بالنموّ الهائل للغة الفارسية وبانتشارها. وهكذا فإنّ أهم التغيرات في هذه القرون لا تتعلق فقط ببروز القادمين الجدد من حدود العالم الإسلامي، بل هي تتّصل كذلك بعلاقة جديدة تتّسم بالهيبة والأهمية بين المجموعتين اللّغويتين والعرقيّتين اللتين كانتا جزءًا من النظام الإسلامي منذ بداياته، تقريبًا.

إنّ القائمة الجزئية لسلالات القرون الخامس، والسادس، والسابع هـ / الحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر م، تهيّئ لتناول التحوّل المهمّ الثاني الذي حصل في ذلك الزمن. فقد وُرثت السلطة عن الخليفة، ثم اشترك معه مباشرة - على الأقل في البداية - سلطان. وكانت ثمة سلسلة معقدة من الولاءات الشخصية والعائلية التي تصل في مستواها الأدنى إلى الحاكم المحلّي. ونتيجة لذلك تضاعف عدد البلاطات الملكية، ولم يكن هناك إحياء للسلطة والنفوذ في مراكز قديمة مثل مرو وأصفهان ودمشق فحسب، بل حُوّلت كذلك مدن صغيرة أو مهجورة إلى حواضر. وكانت هذه العواصم أحيانًا سريعة الزوال، مثلما هي حال دنيصير (تُسمّى حاليًا تلّ أرمن، وتقع جنوب تركيا)، فكانت كلها مراكز تحويلية، ومخازن تجارية للسلع العابرة، وأسواق للمنتجات الموردة. واعتمد الأمراء على مساندة التجار، والحرفيين الذين كانوا ينتمون غالبًا إلى بعض الهيئات الرسمية، أو غير الرسمية. وبالتوازي مع الطبقة الرسمية للأرستقراطيين العسكريين تزايدت المبادلات التجارية بين المناطق برًا وبحرًا، واستثرت القوافل التجارية أكثر من الحكام العسكريين الذين كانوا يوفّرون لها الحماية. وقد أتاح هذا الازدهار التجاري مساندة المنشآت المعمارية والتحف الفنية ورعايتها. كما أسهمت في ظهور أنواع جديدة من الصروح المعمارية (الإقامات المعروفة تحت مسمّى "الخان"، والبازارات، والفنادق، والطرق، والجسور، وغيرها)، وتشكيلة عريضة جدًا من الأذواق في مجال التحف الفنية.

تتعلق آخر التحولات بالبيئة العقائدية؛ فقد كان الفاتحون الجدد في كل الحالات - الأكراد والأتراك والبربر - سنّيين يتبعون مذهب أبي حنيفة، وقد شعروا أنّ من واجبهم اقتلاع البِدع، وإعادة تثبيت الإجماع السنّي؛ فأُبطل المذهب الشيعي بقوة السلاح من جانب، وبالسعي المنتظم من جانب آخر إلى تكوين النّخب الدينية من خلال تأسيس المدارس،

وحُدِّد المذهب السنّي من جديد داخل المدارس، وأُدمجت فيه بعض التيارات الدينية الجديدة مثل الصوفية، وأصبح المصدر الأول للتعليم الديني هو إسلام تجدّد شبابه بقدر كبير، وله عدة تنوّعات تحت مظلة مشتركة.

في الخلاصة، تميّزت القرون الخامس، والسادس، والسابع هـ/ الحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر م بثلاث سمات أساسية، كان لها تأثير في تطوّر الفنون: هي توازن جديد بين المجموعات العرقية واللغوية، ثم انشطار السلطة السياسية الذي نتج عنه نموّ هائل للمراكز والأنشطة الحضرية، دون التخلّي عن فكرة الخلافة التي وحّدت الجميع. وأخيرًا، إحياء المذهب السنّي الذي كان من مسؤوليات الدولة والفرد، مع حفاظ الطرائق الصوفية - في الهامش - على جاذبية قوية لدى الأفراد والهيئات الاجتماعية.

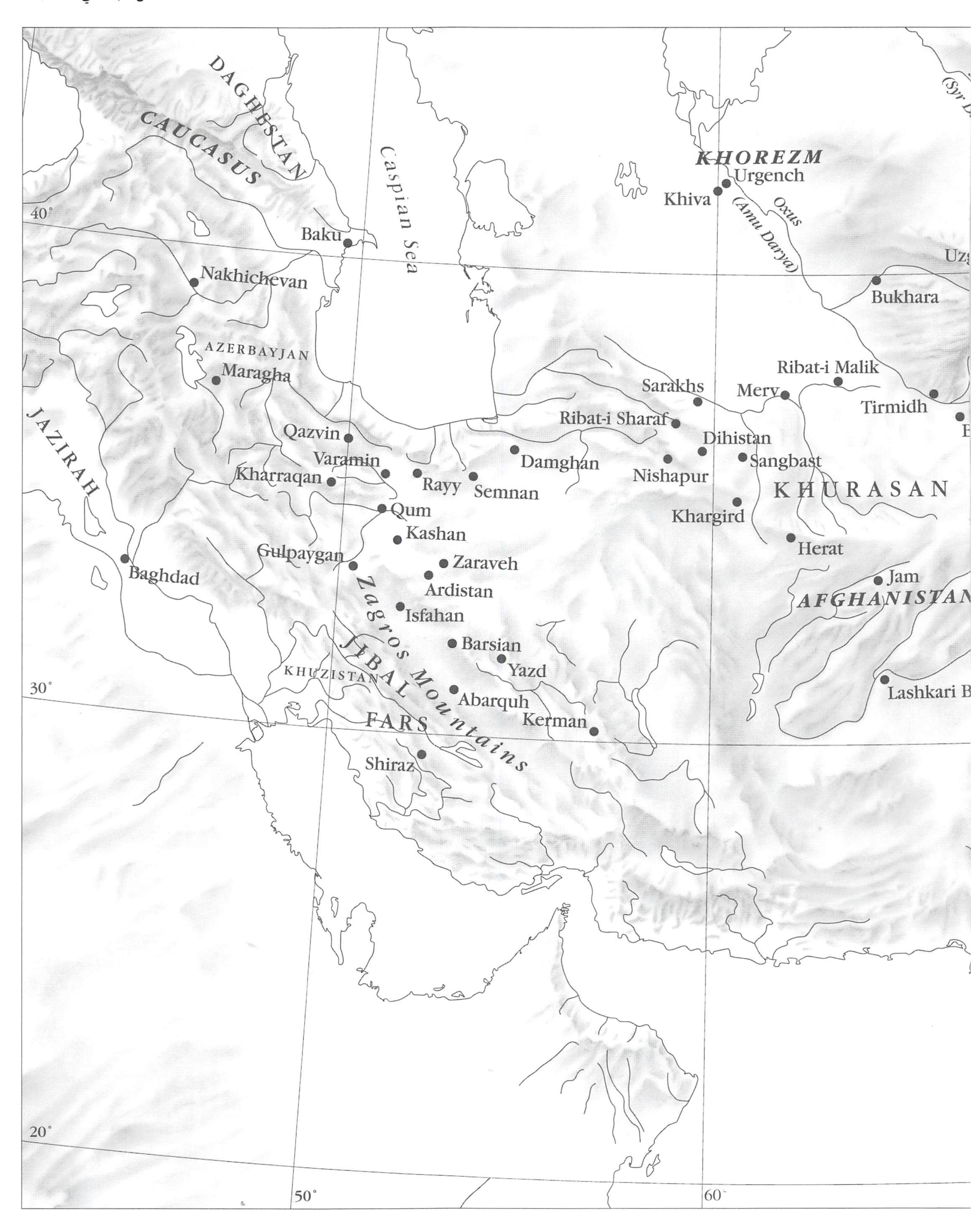
إنّ تحديد نهاية هذه الحقبة أسهل بكثير من تحديد بدايتها، فقد حصلت الاجتياحات المغولية العنيفة شرق إيران في العقد الثاني من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، فتقدّم المغول غربًا ودمّروا بغداد والخلافة العباسية عام 656هـ/ 1258م، ولم يوقف زحفهم إلاّ مماليك مصر سنة 658هـ/ 1260م في جنوب سوريا. كان المماليك يشكّلون القوة الصاعدة الجديدة إثر انهيار الأيوبيين. واستمرّ الحكم السلجوقي في الأناضول حتّى نهاية القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. وانطلقت في هذا العصر الأخير فترة انقسامات سياسية، انبثقت منها القوة الهائلة للعثمانيين. أمّا في الغرب، وبعد كارثة لاس نافاساس دي تولوزا عام 608هـ/ 1212م بيد تحالف من الأمراء المسيحيين، فقد أفلت سلطة الموحدين، وحلت مكانها سلالات محلية صغيرة في شمال إفريقيا والأندلس.

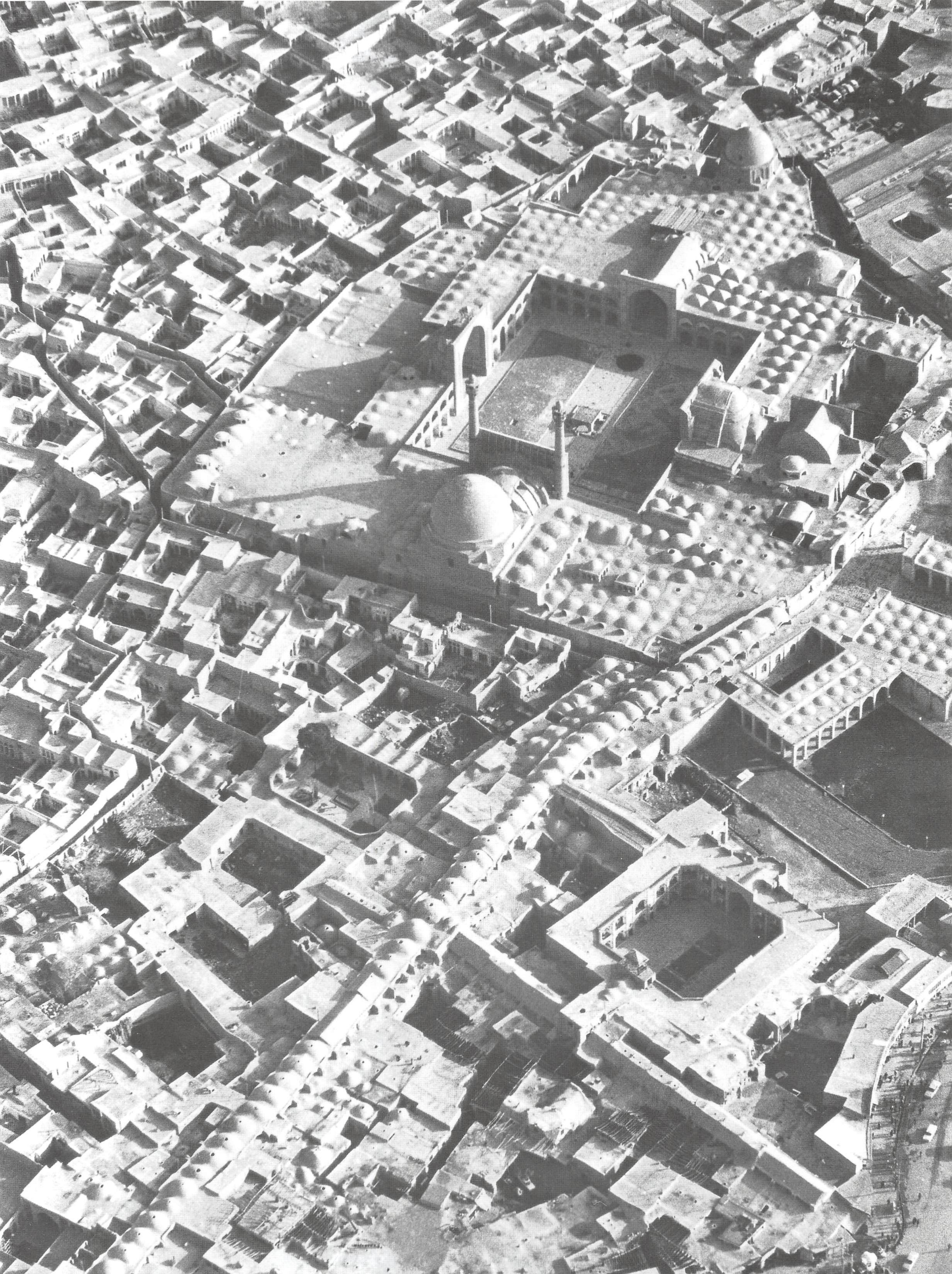
على العموم، اختفت هذه الحقبة اللامعة بطريقة وحشية، التي تزامنت مع التيارين الرومندي والقوطي المبكّر في الغرب، ومع الأباطرة سنغ في الصين. وباستثناء إسبانيا وصقلية فقد نجح هذا العالم في رفع التحديات الداخلية والخارجية، إذ أدرك كيف يستخرج خلاصات جديدة وهادفة من السمات العديدة التي شكّلت العالم الإسلامي المعاصر. وكان العالم الإسلامي وقتئذ يعدّ نفسه وحدة متكاملة، أمّا في القرون اللاحقة فقد طوّر الغرب الإسلامي، والشرق الأدنى العربي، والأتراك، وإيران، والهند المسلمة مصائر منفصلة، كلاًّ لحسابه.

لقد قسّمنا تقديم فنون هذه الأزمان وفق المناطق الجغرافية ذاتها المُستخدَمة في الجزء الأوّل من الكتاب، لكنّ الترتيب يتغيّر. وقبل أن نقدّم الأسباب التي دفعتنا لذلك، من المهمّ أن نلاحظ أنّ هذه الفترة الزمنية قد تأثرت - أكثر من الأولى بكثير - بالاتجاهات العلمية، والمواد الببليوغرافية التي نجد فيها درجة كبيرة من التخصص، فعلى سبيل المثال، حصلت ثورة في معارفنا حول إيران، وأفغانستان، وهي تعود إلى الاستكشافات والتنقيبات الأثرية الواسعة التي تمّت في ثمانينات وتسعينات القرن الرابع عشر هـ/ ستّينات، وسبعينات القرن العشرين م. وكثير من هذه النتائج لم يُنشر قطّ. إنّ الاستطلاعات والتنقيبات المنهجية التي نظّمتها المؤسسات السوفياتية من طشقند، أو باكو، أو موسكو، في مجمل الأقاليم الآسيوية الإسلامية، والقوقاز أو أذربيجان قد حوّرت بالفعل القراءات الممكنة، والمتعلقة بهذه المناطق الغنية جدًا بالآثار. واستُطلعت في الماضي بصورة أفضل مصر والأناضول والهلال الخصيب. وحتّى في هذه المناطق - ولا سيما بفضل العلماء الأتراك في الأناضول، وبفضل الاهتمام المتزايد ببلاد الشام الإسلامية زمن الحروب الصليبية - فإنّ حجم التأويلات الجديدة والبيانات الحديثة ضخم جدًا.

ثمة صعوبتان إضافيّتان تزيدان في تعقيد المسائل، وكلاهما ذات طبيعة منهجية؛ تتمثّل الخصوصية الساحرة لهذه الفترة الثرية في أنّ معارفنا حولها تعتمد على تشكيلة متنوّعة جدًا من المصادر ومن المحاصيل المعرفية الحديثة، بحيث إنّ أيّ تعميم، يصبح قابلاً للتغيير من قِبل الأبحاث التي تليه. وتشمل المصادر المذكورة آنفًا: روايات رحّالة القرن الثالث عشر هـ/ التاسع عشر م، والاستطلاعات الأثرية الشاملة، والروايات الوصفية الجزئية، وعمليات إعادة التشكيل غير الموثّقة، والترميمات الحديثة؛ وتكمن الصعوبة الثانية في أن الأدبيات الثانوية ليست ميسّرة، ويعود السبب في أنّها مُخبّأة غالبًا في الدوريات والسلسلات النادرة من ناحية، ولأنها محررة بعدة لغات، لكل واحدة منها مفرداتها المتخصصة، من ناحية أخرى. ثم إنّ المصادر الكتابية المتعددة دُرست بصورة غير متساوية فيما يخص علاقتها بالفنون؛ فهي معروفة بما يكفي فيما يتصل بالعالم العربي، وبوجه خاص في سوريا، وبغداد، لكنّ هذه المصادر ما زالت عذراء من جهة إيران، والأناضول. بل إنّ النصوص المنقوشة نفسها ليست متوافرة بدرجة كافية، مقارنة بالعصور الإسلامية المبكّرة. أخيراً، لا شكّ في أنه ستكون هناك تواريخ منفصلة لكل مقاطعة، بل لكل مدينة على حدة في أثناء هذين القرنين والنصف. وتتوافر بالفعل بعض الدراسات، وبعضها الآخر بصدد الإنجاز. وفي هذه الأثناء قرّرنا أن ننطلق من آسيا الوسطى، وإيران (وتشمل تلك الدراسات القليلة المتعلقة بالهند)؛ لأنّ التحوّلات الكبيرة هناك سبقت تلك التي حصلت غرب جبال زاغروس. كما يمكن إثبات أنّ الأفكار والتقنيات انتقلت - في حالات كثيرة - من الشرق إلى الغرب. ثم يتبع استطلاع الأقاليم الإسلامية الشرقية، دراسة اللب المركزي، أي بالأساس السلالات الإقطاعية ذات الأصول التركمانية والكردية، ويشمل ذلك أيضًا التوقف عند الخلافة العباسية الضعيفة في بغداد التي شهدت انتعاشة ثقافية مذهلة في النصف الأول من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. غير أنّنا فرزنا فصلاً لنتناول بصورة مستفيضة الفن الفاطمي مع التركيز على مصر، رغم أنّه قد انطلق بالفعل في العصر السابق. وثمة سببان وراء هذا القرار، أوّلهما: أنّه من غير المنطقي تقسيم التاريخ والثقافة المتماسكين لهذه السلالة إلى فترتين بسبب تغيرات مهمة حصلت في أماكن أخرى. وثانيهما أنّ هناك تطوّرات كثيرة في الفنّ الفاطمي سبقت التطورات التي حصلت في مناطق أخرى؛ حتّى وإن ظلّ الرابط بين المستجدات الفاطمية الظاهرة وما يشابهها في المنطقة الشرقية - عندما تتوافر - يُراوغنا حتى الساعة ويتملّص من هذا التصنيف. أمّا الغرب الإسلامي المنعزل جزئيًا عن التغيّرات المعاصرة في الأقاليم الإسلامية الشرقية فقد واصل - في عدة أوجه - طريقه الخاص المستقلّ.


TARIM BASIN
PAMIR
Ghazni
Delhi
Indus River
SIND
Ajmer
70°


DAGHESTAN
CAUCASUS
Caspian Sea
KHOREZM
Urgench
Khiva
Oxus
(Amu Darya)
40°
Baku
Nakhichevan
Bukhara
AZERBAYJAN
Maragha
Ribat-i Malik
Sarakhs
Merv
Tirmidh
JAZIRAH
Ribat-i Sharaf
Qazvin
Dihistan
Varamin
Damghan
Nishapur
Sangbast
Kharraqan
Rayy
Semnan
KHURASAN
Qum
Khargird
Kashan
Herat
Gulpaygan
Zaraveh
Baghdad
Jam
Ardistan
Zagros Mountains
AFGHANISTAN
Isfahan
JIBAL
Barsian
Yazd
KHUZISTAN
30°
Abarquh
Lashkari B
Kerman
FARS
Shiraz
20°
50°
60°



الفصل الخامس

الأقاليم الإسلامية الشرقيّة

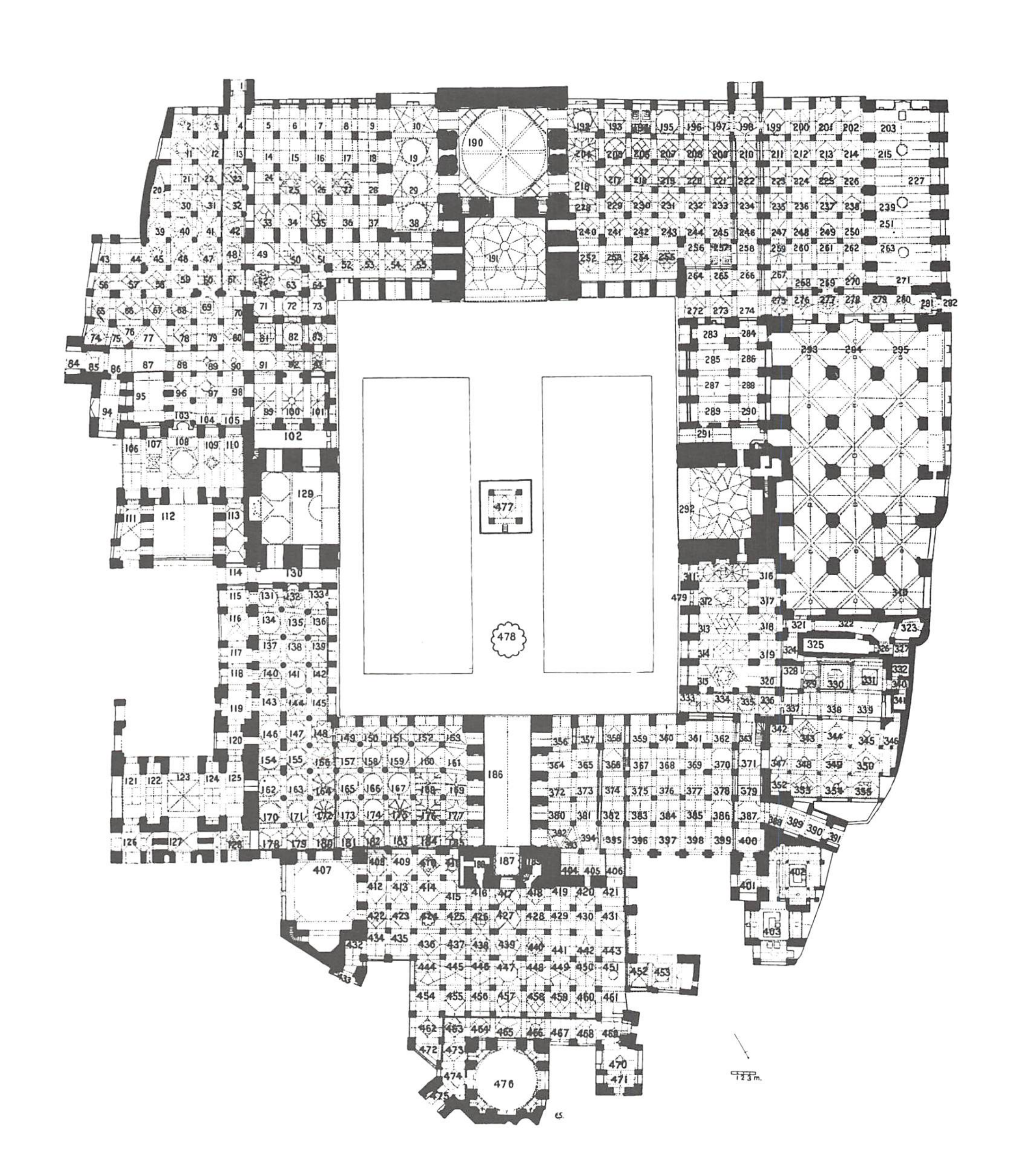
فن العمارة والزخرفة

تمتدّ المنطقة موضوع دراستنا الراهنة من سهول بلاد ما بين النهرين، وجبال شرق الأناضول أو القوقاز، إلى حوض تاريم غرب الصين، أو السهول الخصبة شمال شرق الهند. وهي منطقة شاسعة، تتنوّع مناخاتها، وأنشطتها المعمارية، واتجاهاتها التجديدية. وسوف نقدّم هذه المنطقة على شكل مقاطعات فرديّة على غرار فارس، أو جبال في غرب إيران، أو واحة بخارى في الشرق. وقد سبق أن قمنا بمحاولات في هذا الاتّجاه ولا سيّما في ما يتعلّق بأذربيجان وآسيا الوسطى، ومع ذلك فمن المعقول أن نحاجّ أنّ ثمّة قواسم مشتركة كافية بين البنايات الّتي شُيّدت في أثناء هذين القرنين في الأقاليم الإسلامية الشرقية، كي نحدّد بشيء من الدقّة خصائصها المشتركة. ويتطلّب القيام بهذا العمل معرفة وإلمامًا ببنايات معروفة بدرجات متفاوتة، ولهذه الأسباب، فإنّ تقديم هذه المنشآت المعماريّة بإشكالاتها الفرديّة يسبق محاولة تحديد السّمات المشتركة في البناء والتصميم، التي تميّز على أفضل وجه عمارة هذه الحقبة الغنيّة جدًا.

المنشآت المعمارية

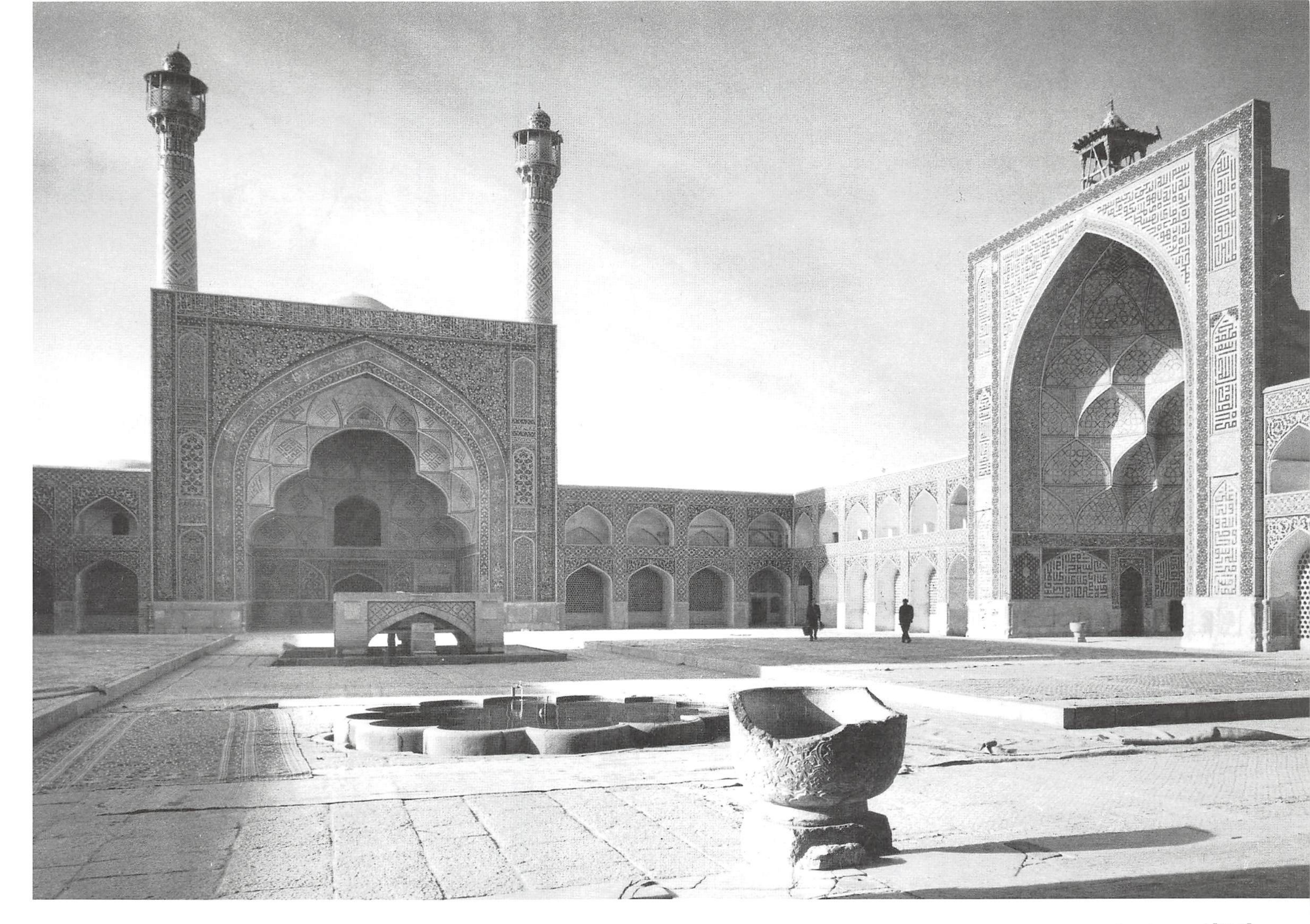
المساجد

ثمّة على أطراف الصحراء الإيرانيّة، وسط البلاد وغربها، مجموعة متميّزة ومتناسقة من المساجد شُيّدت في الفترة نفسها تقريبًا: في أصفهان، وأردستان، وبرسيان، وكلبايكان، وزُواره، وبُروجَرْد، ثمّ قزوين، وقرْوه باتّجاه الشمال. زيادة على ذلك، وفي المنطقة ذاتها عمومًا، في يَزْد، وكَرْمان، وشيراز، وربّما في الريّ كذلك، شُيّدت عدّة مساجد أخرى، أو



[209] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، القرن الثامن–القرن السابع عشر، منظر جوي

[210] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، مخطط



[211] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، الصحن، القرن الحادي عشر والثاني عشر، مقابل له

أُعيد بناؤها، إلاّ أنّ الترميمات اللاّحقة طمست العمل السابق في كثير من الأحيان. وتنتمي هذه المجموعة بالأساس إلى العصر السّلجوقي. وتعود أوّل بناية منها (القبة الشمالية الشرقية في أصفهان) إلى سنة 480هـ/ 1088م، وآخر بناية إلى سبعينات القرن السادس هـ/ ثمانينات القرن الثاني عشر م (قرْوه).

إنّ معلوماتنا حول المساجد المَبنيّة في أماكن أخرى من العالم الإيراني محدودة للأسف، إلى درجة أنّها تكاد تكون عديمة الفائدة. وهناك أدلّة تشير إلى وجود بنايات دينيّة مهمّة في هيرات، وعسكري بازار، وفي بلدة صغيرة قرب مرْو، وبخارى، ودمغان، وخيوة، وباكو. لكنّ الإشكال في هذه الحال يتمثّل في غياب أيّ أثر، أو في عدم نشر الدّراسات المتعلّقة بهذه البنايات، أو في عدم وجود الدراسات أصلاً. وفي غير هذه الحال فإنّ البنايات المذكورة صغيرة وتقليديّة، وعلى شكل قاعات مغطّاة قائمة على العمادات، ذات أهميّة فنيّة ثانويّة. وهكذا فإنّنا مضطرّون لدى مُعاينة هندسة المساجد إلى التركيز على الجُزء الغربي في المنطقة الوسطى لإيران. فلقد كانت هذه المنطقة محبّذة من قِبل السّلاجقة لإقامتهم، وضمن توجُّهاتهم لرعاية الفنون ومساندتها، وهكذا يَجُوز أنْ ننظر إلى مساجدها على أنّها نموذجية تُمثّل النّمط الإيراني في القرن السادس هـ/ الثاني عشر م.

يُعدّ المسجد الجامع الكبير بأصفهان [210-209] الأكثر شُهرة وتميّزًا من بينها، كما أنّه شديد التّعقيد، إذ ما يزال غير مفهوم بوضوح رغم تعدّد الدّراسات والتّنقيبات الأثريّة التي لم تنته كليّة، والمنشورة جزئيًّا وقد قُورن هذا الجامع أكثر من مرّة بكاتدرائيّة شارتر Chartres فهو مثلها فريد من نوعه، وعلى هذا الأساس لا يُمكن استخدامه لتحديد فترة مُعيّنة، ومع ذلك لا يُمكن فهم العصر الّذي شُيّد خلاله هذا المسجد دون الإلمام التام بصفاته المميّزة. ولهذا السّبب سوف نبدأ بتحليل بنيته كما هي اليوم، ثمّ نستخرج تلك السّمات التي تنتمي بوضوح إلى العصر الذي نحن بصدد دراسته.

يتألّف الجامع من مجموعة كبيرة من البنايات المتجاورة، يبلغ طول محورها الشّمالي الشّرقي – الجنوبي الغربي 150 مترًا. وله 476 عقدًا منفصلاً، أغلبها على هيئة قباب، أمّا قلب الجامع فهو الصّحن المستطيل للمسجد القائم على العمادات والعائد إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م الذي ناقشناه آنفًا، وقد أُضيفت إليه أربعة أواوين، منها اثنان على شكل بهوين شبه مربّعين، ينتهيان بجدار أعزل [212-211]. والإيوان على حائط القبلة شبه مُربّع بدوره، إلاّ أنّه متّصل بقاعة فسيحة يبلغ ضلعها 15 مترًا مغطاة بقبّة. أمّا الإيوان الرابع في الجهة المقابلة، أي شمال شرق، فهو أطول وأضيق، ويعتمد على منوال مستطيل أكثر تقليدية، وينتهي بكتلتين ضخمتين، تُذكّران بأبراج بوابة، على الأقل في مخطّطهما (ثمة زخرفة لاحقة تُغطي الجزء العلوي إلى درجة أنه يصعب تحديد الشّكل الأصلي بدقّة)، ولا يشغل الإيوان إلاّ حيّزًا من الواجهة المطلّة على الصحن. أمّا باقي المساحة فتغطّيها اثنتان وأربعون وحدة مستطيلة على هيئة لوحات تتألف من عقدين، أحدهما فوق

الآخر. ولا نعرف بالتأكيد إن كان هذا الترتيب المُزدوج من بقايا الواجهة الأصلية الأولى أم لا. تقود كلّ لوحة إلى جناح يتكوّن من أبهاء مربّعة مغطّاة بالقبب، باستثناء الأماكن الّتي أُعيد بناؤها لاحقًا على غرار المساحات في جانبيْ الإيوان الغربي.

لا يوجد في هذا الجزء من الجامع إلاّ تاريخ تقريبي واحد، إذ يذكر النص المنقوش على الجانب السفلي من قبة القبلة [213] اسم الباني: نظام الملك نفسه، الذي شيّد البناية ما بين 484-464هـ/ 1092-1072م. لكن تَرد في ثلاث مناطق خارج المستطيل الأول تواريخ تشير إلى أواخر القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، وبداية السادس هـ/ الثاني عشر م. لدينا أوّلاً على المحور الرئيسي للجامع على بعد 23 مترًا بعد الإيوان الشمالي الشرقي قاعة مربّعة (يبلغ ضلعها 10 أمتار) تعلوها قبة [214] تذكر بدقة عام 480هـ/ 1088م ضمن نص منقوش يُسمِّي مؤسّسها: وهو تاج الملك، غريم نظام الملك ومنافسه. والملاحظ أنّ المساحة التي تفصل هذه الغرفة المقبّبة عن الإيوان الشمالي الشرقي، مُغطّاة اليوم بإضافات لاحقة، لكنّه متعارف عمومًا على أنها كانت في الأصل خالية من البنايات. وثمة ثانيًا بوابة [215] خارج المستطيل الرئيسي شرق الإيوان الشمالي الشرقي عليها النص التالي: "أُعيد البناء إثر حريق 515هـ/ 1122-1121م"، ويتعلق الأمر بالتأكيد بالحريق الذي تشير إليه الروايات، والذي شبّ في أثناء ثورة محلية سنة 513هـ/ 1120م. وأخيرًا، المنطقة ما بعد حدود المستطيل في الركن الجنوبي للجامع الحالي، التي نلاحظ فيها استخدام طرائق بناء قديمة متميزة، وعليها نقوش دينية بنمط من الخط يصعب أن يعود إلى ما بعد نهاية القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م.

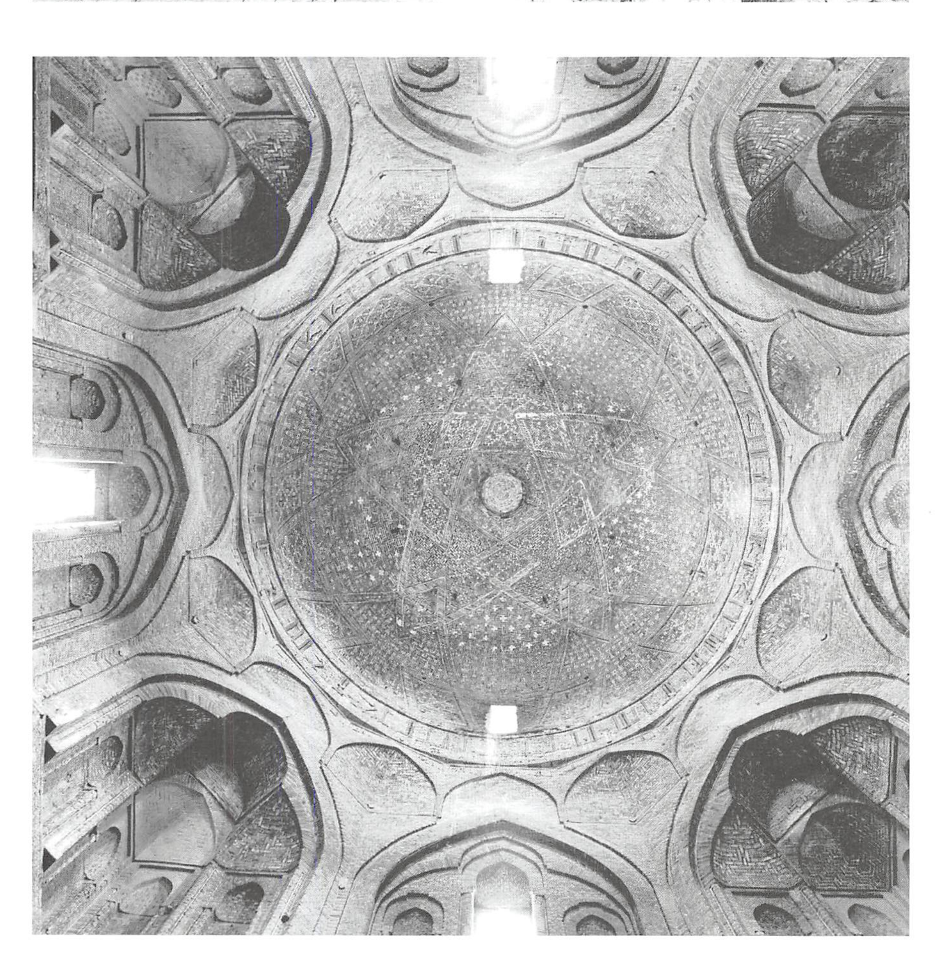
هناك ثلاث سمات تعود بوضوح إلى أواخر القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، وبدايات السادس هـ/ الثاني عشر م، وهي على التوالي: القبة أمام المحراب، والقبة الثانية باتجاه الشمال، والأرجح خارج مساحة الجامع، والبوابة الغريبة بعض الشيء، وهي توحي بأن تحوّلات مهمة طرأت - في عدة مراحل - على الجامع البويهي، وتؤكّدها إلى حد كبير التنقيبات الأثرية الحديثة. وفي الأصل كانت ثمة أوّلاً القبة العريضة أمام المحراب التي أمر ببنائها الوزير نظام الملك، ولم تكن القبة في حدّ ذاتها أمرًا مستحدثًا، لكن حجمها وفخامتها غير اعتياديين، وربّما كانت تعكس العرف القديم المتمثل في بناء مقصورة داخل الجوامع. ومن المعقول أن نقرأها بوصفها منطقة أميرية مخصصة، لكن لم يتّضح بعدُ كيف كانت القبة متّصلة بباقي قاعة الصلاة. ومن أغرب سماتها اللافتة للنظر أنها كانت في الأصل قائمة بذاتها [216]، وكانت هناك في جانبها الشمالي الغربي نقوش قرآنية غطّتها البنايات اللاحقة. وبدورها كانت للقبة الشمالية الخارجية المبنية سنة 480هـ/ 1088م بأمر من تاج الملك وظيفة ملكية كذلك، وربّما كان الأمير يغيّر ملابسه هناك، قبل الدخول إلى المسجد. واللافت للنظر أنّ الآية القرآنية المنقوشة هنا نادرًا ما ترد في المساجد، وهي تشير إلى ملكوت الله وعرشه: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ

[212] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، الصحن، القرن الحادي عشر والثاني عشر، مقابل الشمال الشرقي

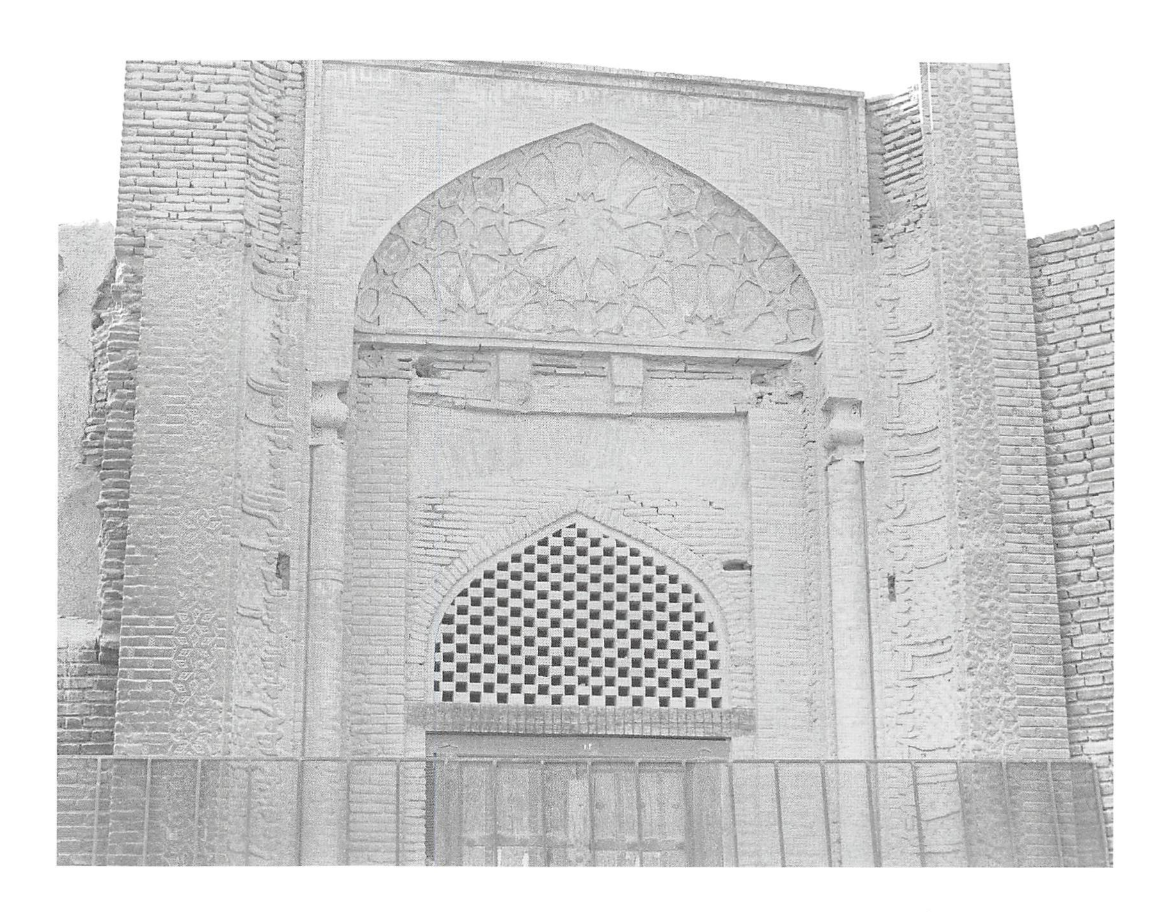


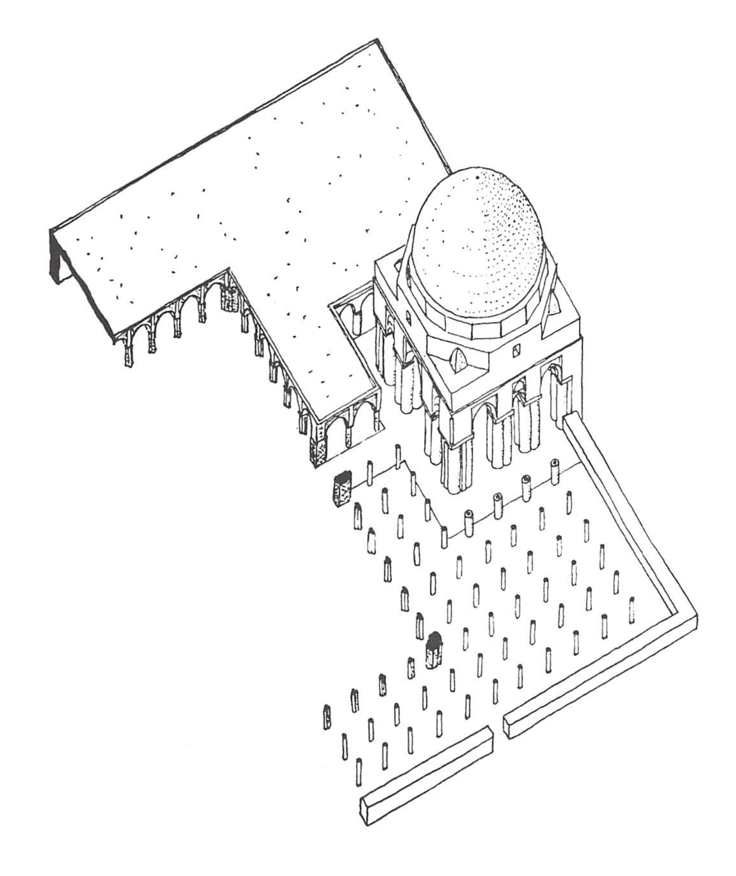
[213] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، القبة الجنوبية 92-1072م

[214] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، القبة الشمالية، 1088م



[215] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، البوابة، بُنيت بعد 22-1121م





[126] أصفهان، الجامع الكبير (مسجد جامع)، مخطط له كما كان في العصر السلجوقي (بعد

اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾ (الأعراف54-). كما أنّ الأبواب غير المتناظرة تدلّ على أنّ الغرفة كانت تؤدّي دور الممرّ الشّرفي. أمّا البوابة العائدة إلى سنة 515هـ/ 1122-1121م فيصعب تفسيرها أكثر؛ لأنها غير مألوفة. لكن العديد من المراجع النصية الملغزة التي تشير إلى مساحات مبنية متاخمة للمسجد، وكذلك الوظائف المتّصلة به، توحي بتوسّع أو إضافة سابقة، أُدمجت ضمن بناية واحدة. وتُسنَد الأواوين الأربعة عادة، إلى هذه المرحلة، رغم غياب أي دليل أثري، أو كتابي، أو أدبي.

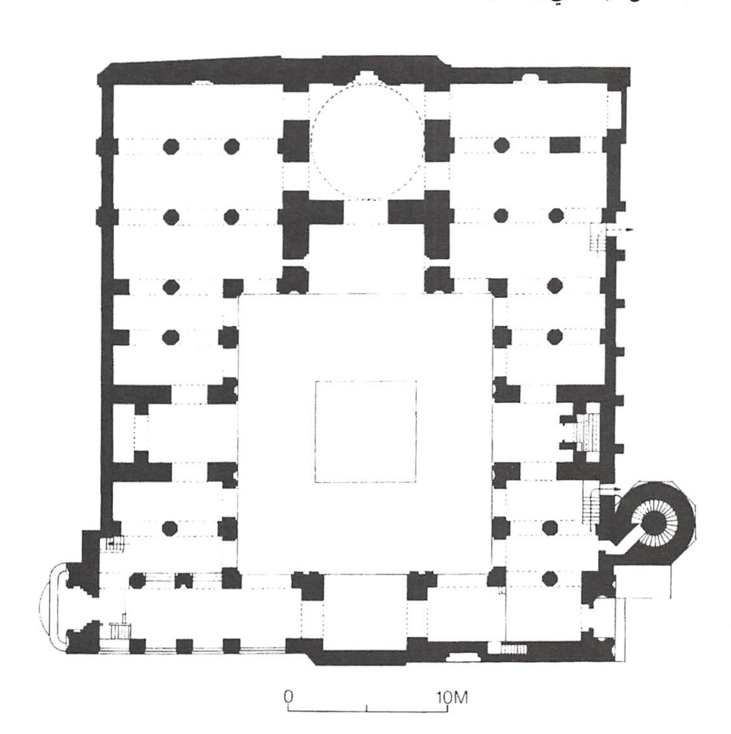
لا نستطيع تعريف الحدود الخارجية للجامع؛ لأنّنا نجهل إن كانت الإضافات العديدة التي جدّت في القرنين الثامن والعاشر هـ/ الرابع عشر والسادس عشر م قد شُيّدت على مساحات اقتُنيت وقتها، أو سلجوقية داخلية، أو حتّى سابقة. وتبقى أهمّ سمة مميزة هي التصميم حول صحن بأربعة أواوين، وقبّة خلف إيوان القبلة، وتتناسب كل العناصر وفق مخطّط فرضته البناية السابقة.

بُنيَت جميع المساجد في المنطقة الوسطى بإيران أو طرأت عليها تحوّلات خلال العقود الأولى للقرن السادس هـ/ الثاني عشر م، وقد استُخدم بالأساس نوع من المخطّط المعياري في كل المدن، رغم أنّ المخطط القديم في أردستان، وبرسيان، وعددًا من الخصوصيات المحلية أنتجت سمات غير مألوفة. وظهر المخطّط المعياري أول مرة - بصورة يمكن توثيقها - في مدينة زواره الصغيرة سنة 530هـ/ 1136م [217، 218]. ولدينا في هذه الحال ضمن مستطيل صحنٌ بأربعة أواوين، وقبة خلف إيوان القبلة. أمّا المساحات البينية فهي مُغطّاة بعقود برميلية مُدبّبة قائمة على دعامات ثقيلة. تُؤطّر الأواوين واجهة صحن متناظرة من الأقواس، متّصلة بالعقود. ويوجد مدخل في جانب المحور الرئيسي للمسجد، ومئذنة

تقع عادة خارج إطار المستطيل. لقد أُقحم هذا النوع من المخطّط - مع بعض التغييرات الثانوية فقط - على بقايا مسجد أصفهان المتكوّن في الأصل من قاعة مغطاة قائمة على العمادات.

ما هو أصل هذا المخطط؟ ولماذا اعتُمد في هذا الزمان والمكان؟ إذا أخذنا كل عنصر على حدة، فبالتأكيد لا الإيوان، ولا الإيوان القبة، ولا حتى الصحن بأربعة أواوين عناصر جديدة، ويمكن ربطها بسهولة بأعراف ما قبل الإسلام في إيران والعراق. ويكمن الجديد في الجمع بين الصحن والمدخل الجانبي، وتزويده بأربعة أواوين. ويعتمد حجم كل واحد منها على موقعه ضمن الوظائف الدينية للبناية، وعلى القبة الكبيرة خلف إيوان القبلة، وبعبارات أخرى تكيّفت الأشكال الموجودة مع الأغراض الدينية والوظيفية والرمزية للمسجد الجامع.

إلاّ أنّ تحديد الأسباب الكامنة وراء اعتماد هذا المخطط الجاهز في هذا الوقت، يُعدّ أكثر تعقيدًا، وثمة نظرية قديمة تقول إنّ الصحن بالأواوين الأربعة والمدخل الجانبي سمة من سمات المنزل الخاص شرق إيران، وقد كان لها تأثير مبكّر على المنشآت المعمارية المدنية، كما سنرى لاحقًا. ولتفسير كيف، ولماذا استُخدم مخطط المنزل من شرق إيران في المساجد الجامعة المبنية حديثًا في وسط إيران، طوّر ماكس فان برشام Max van



[217] زواره، مسجد، 1136م، مخطط

[218] زواره، مسجد، 1136م، منظر داخلي

Berchem، الذي تبعه لاحقًا إ. هرتسفلد E. Herzfeld و أ. غودار A. Godard ما يمكن تسميته: (نظرية المدرسة). تنطلق النظرية من الواقع المتعارف عليه، وهو أنّه بعد احتلال السلاجقة الأتراك لإيران والعراق بُنيت المدارس لتعليم الجماهير المسلمة المبادئ الحنيفة للدين. وكانت بعض المدارس مموّلة من طرف الخواص، بينما شيّد الأمراء السلاجقة ومستشاروهم مدارسَ أخرى. ورغم أنهم دفعوا التكاليف في بعض الأحيان من أموالهم الخاصة إلاّ أنّ المدارس كانت أدوات بين أيدي الدولة، وكانت أشهرها المدارس النظامية التي أمر نظام الملك ببنائها في إيران والعراق، وأفضلها في بغداد. ولم يبق أثر للنظامية في بغداد، ولا تسمح الروايات المتوافرة بتصور بنيتها وشكلها الأصليين، ولم يشرع الحكّام في رعاية هذه المؤسسات ومساندتها إلاّ في العصر السلجوقي، لكن كانت هناك مدارس أسسها الخواص شمال شرق إيران قبل ذلك العهد، وهي في أغلب الأحيان منازل خاصة تحوّلت لهذا الغرض. واعتمادًا على هذه المعطيات ظهرت فرضيّتان: أنّ المدارس السلجوقية كانت في الغالب وفق نمط معياري، وذلك بسبب طبيعة مسانديها وسرعة انتشار بنائها؛ وأنّ نمط بنائها نشأ من مخطط المنازل الخاصة شرق إيران الذي كان مُستخدَمًا لهذا الغرض. ثم استُخلص من ذلك أنّ مخطط المنزل بأربعة أواوين المُنتشر في إيران والعراق اعتُمد في المساجد الجامعة؛ لأنّه كان ملائمًا وشعبيًا.

ومع بساطة هذه الفرضية ومظهرها المتكامل، لا يمكن الرّكون إليها كليّةً، فأوّل حجة ضدها هي غياب الحجة، فلا نعلم شيئًا عن الشكل المادي للمدرسة قبل النصف الثاني للقرن السادس هـ/ الثاني عشر م، بل لم توجد قطّ مدارس مبكّرة في إيران، وحتى مدرسة خرجرد - التي تُذكر مرارًا وتكرارًا - تتمثّل في آثار معمارية غامضة إلى درجة أن لا طائل من ورائها. وصحيح -كما سنرى لاحقًا- أنّ الأمثلة السورية والأناضولية لا تحتوي عمومًا إلاّ على بعض التغييرات، ممّا يوحي بأنّ المدرسة كان لها بالفعل خصائص دقيقة في مخططها وبنائها. وحتى مع ذلك، هل يُحتمل أنّ معماريّي القرن السادس هـ/ الثاني عشر م طبّقوا بصورة منهجية في كل المساجد الحديثة أو التي أُعيد بناؤها في منطقة معيّنة مخطّطًا واضح المعالم، ومحدّد الوظيفة من منطقة أخرى؟ وفي كلّ الحالات لن نتأكد من الشكل الأصلي للمدرسة قبل أن يُكتشف مثال مبكّر منها.

أمّا أقوى اعتراض تواجهه هذه النظرية فيتمثل في غياب الأواوين الأربعة والصحن كليّةً تقريبًا عن المدارس اللاحقة، بينما أصبحت هذه العناصر معيارية في عدة بنايات - مدنية ودينية - خلال القرن السادس هـ/ الثاني عشر م في إيران وخارجها، ويوحي ذلك بأنّ وراء هذا المخطط قوة أكبر من مجرد مؤسسة دينية جديدة لا نعرف عنها إلاّ القليل، ومن المحتمل جدًا أن يعود الأصل إلى شكل محلّي إيراني غربي، أو عراقي اتّخذ هيئة المعلم المعماري في المساجد المحلية. وهناك أمر لافت للنظر يُفترض أن يجعلنا نحتاط كثيرًا لدى استخلاصنا النتائج المتعلقة بهذه المسألة برمّتها، وهو أنّنا لا نجد من جملة المساجد الكبرى شرق إيران، ووسط آسيا، العائدة إلى ما قبل الغزو المغولي، سوى واحد فقط في دهستان (تُسمّى حاليًا: مشهد المصريين) مُجهّز بقبة إيوان أمام القبلة، ويعود إلى بداية القرن التاسع هـ/ الثالث عشر م.

الخلاصة أنه ظهرت في غرب إيران ووسطه خلال العقود الأولى للقرن السادس هـ/ الثاني عشر م مجموعة متميزة من الجوامع ذات الترتيب الداخلي المماثل، حتّى حين أضافت إليها العناصر المحلية بعض التعقيد (كما في أصفهان)، ويمكن تفسير ذلك بالظروف التاريخية، إذ كانت في هذه المناطق أهم المراكز التي حكم منها السلاجقة وأتباعهم معظم الشرق الإسلامي، أمّا الأصول الشكلية للمخطط الجديد وإلى أي درجة يُفترض أنّ هذا التطوّر من وسط إيران بلغ باقي الأقاليم الإسلامية الشرقية، فهي مسائل لا نقدر على حلّها في الوقت الراهن لنقص المعلومات. وحتّى إن تعذّر إثبات النظرية السائدة - والقائلة بالأصل الإيراني الشرقي - بالاعتماد على أسس المنطق وعلم الآثار، فإنّ الوثائق الأدبية والمعمارية التي بحوزتنا لا توحي بتفسير أكثر ملاءمة، وفي كل الحالات أصبح مزيج الأشكال الناجم أساسًا لكل التطورات اللاحقة لعمارة المساجد الإيرانية، وفي نهاية المطاف يظهر أهمّ إنجاز للعمارة المذكورة، على المستوى الجمالي، ومثلما هي حال البارثينون الذي يُعدّ النموذج المثالي لإبداع العمارة الكلاسيكية فإنّ المساجد الإيرانية (كجامع أصفهان) مُصمّمة كي تُشاهَد في الهواء الطلق وتُختبر انطلاقًا من الفضاء الخارجي، لكن الخاصية هنا أنّ نقطة المعاينة هي قلب البناية ذاتها وسط الباحة المفتوحة، ومن هناك وعلى غرار خشبة المسرح خلقت الواجهة البسيطة والمكتفية ذاتيًا خلفية عاكسة للوظائف الكائنة بالداخل.

الأضرحة

بُنيت أوّل الأضرحة الإسلامية -كما رأينا سابقًا- في القرن الرابع هـ/ العاشر م، والأرجح أنّ الغرض منها كان تمجيد الأمراء والاحتفاء بالأئمة الشيعة، وكانت الأضرحة في إيران على شكل أبراج أو بنايات مربّعة تُغطيها القباب القائمة على الأركان. لكن مع قدوم الأتراك والانتصار اللاحق للمذهب السنّي تحوّلت وظائفها وأشكالها، وعوضًا عن المنحدرين من سلالة علي كرم الله وجهه خُصّصت "المشاهد" (مكان الشهادة بالعربية، ويُطلق عليها غالبًا، في إيران إمامزاد، أي "ابن الإمام") للصالحين وصحابة الرّسل وحوارييهم، وفي عدة حالات لشخصيات من العهد القديم وأصبحت محل الورع الشعبي والأنشطة ذات الصلة. ويجب فحص تطوّرها ضمن علاقتها بخاصيتين دينيتين ميّزتا ذلك العصر: البحث عن النجاة الشخصية بواسطة شفاعة وليّ صالح، أو حدث مقدّس، ثم سعي طوائف ومجموعات صوفية إلى إيجاد علاقة بينها، وبين الشخصيات المقدّسة. هكذا أصبحت المقابر - على الأقلّ في بعض المدن - أماكن للتفكر والتجمّع على مقربة من رجال فاضلين رحلوا منذ فترة طويلة، وبالتزامن مع ذلك ما يزال هناك احتياج إلى الاحتفال بالثراء، والمراتب، أو لتأسيس "تربة" للسلالات، أو زوايا شخصية، ويعود السبب في ذلك إلى تطوّر النظام الإقطاعي وبروز القادة العسكريين.

تطرح الأضرحة الإيرانية مثلما رأينا في المساجد جملة من المسائل لم تجد حلولاً بعدُ، هل من باب المصادفة أن يكون العدد الأوفر منها في الشمال على امتداد خط يبدأ من أورغينش، في جبل بامير تقريبًا، ويعبر بلخ ومرو، ليمرّ داخل الجبال جنوب بحر قزوين وحولها ويبلغ أذربيجان؟ لماذا نجد في أقصى الشمال الشرقي، وأقصى الشمال الغربي مجموعات من الأضرحة، تعود إلى النصف الثاني من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م وعددًا قليلاً من الأضرحة السابقة زمنيًا، بينما تعود الأمثلة المؤرّخة العديدة جنوب بحر قزوين إلى النصف الثاني من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م والنصف الثاني من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م؟ في غياب التحريات المحلية والثقافية الملائمة وهي وحدها يمكن أن توفّر الإجابات فإنّ دراسة هذه الأضرحة تعتمد حصرًا على تصنيفها ونوعها.

نلاحظ أوّلاً أن القبر البرج ما يزال موجودًا، ولدينا مثالان (417هـ/ 27-1026م و 446هـ/ 55-1054م) في دمغان [219، 220]، شكلهما مستدير وجاثم، مشيّدان بلَبنات الطوب، وتعلوهما قبة مدبّبة، تتميز اللَّبنات ببساطتها في كل المساحات، باستثناء الجانب العلوي المُثقل بالزخرفة. ويوجد في الريّ ضريح (534هـ/ 1139م) على شكل نجمة مُرمّم بإفراط. ومثل برج قابوس فإنّ ضريح الريّ قليل الزخرفة على المساحة الصغيرة

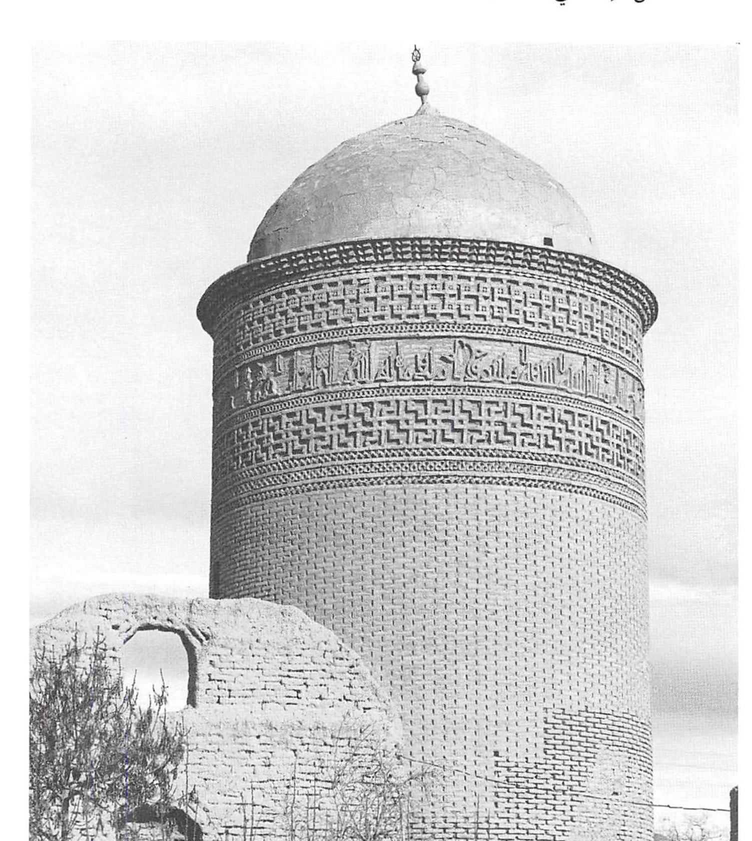
المتدة على الكورنيش أسفل القبة. واللافت للنظر أنّ الجمال الأخاذ لبرج قابوس تدهور في هذه الحال، إلى درجة أنه أصبح شبيهًا بخزّان المياه. ويوجد في أبركوه جنوب إيران مثال للضريح البرج (448هـ/ 1056م).

لكن التطور الأبعد مدى، والأكثر إثارة للانتباه، طرأ على النوع الثاني: الضريح المربّع أو متعدد الأضلاع الشبيه بالخيمة، ويظهر هذا النوع في القرى الصغيرة لآسيا الوسطى وأماكن أخرى، كما نشاهده في المدن الكبيرة مثل سانغ باست ويزد، وتتعدد أشكاله وتتنوّع، لكننا غير قادرين وفق المعارف الحالية على تصنيفها. وسوف أقتصر على دراسة مقتضبة لأبراج خرّاقان، وضريح السلطان سنجر، والمجموعة الآذرية، كما سأتطرّق إلى تطوّر "البستاق"، وهو من الملامح اللافتة للنظر التي ظهرت في العديد من هذه الأضرحة.

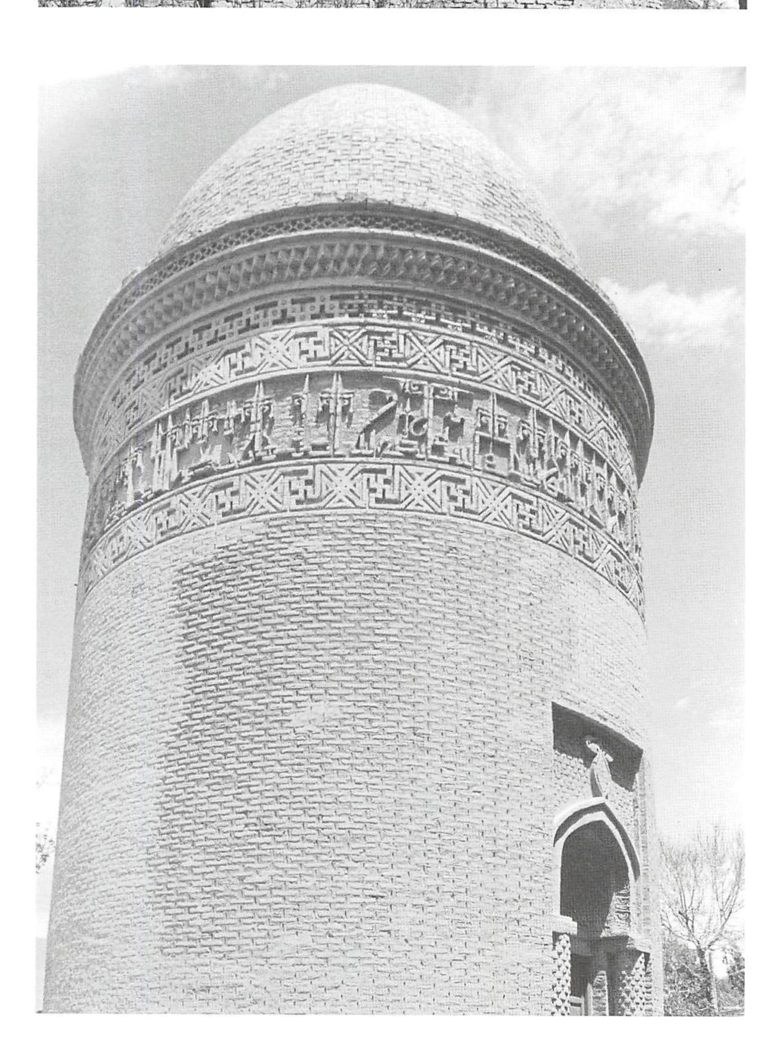
يقع برجا خرّاقان (المؤرّخان في 460هـ/ 68-1067م و 485هـ/ 1093م) وضريح دماوند في شمال إيران، أي جنوب شرق قزوين، وشرق إيران على التوالي. المعالم الثلاثة مثمّنة الأضلاع بالداخل والخارج، ويبلغ ارتفاعها زهاء 13 مترًا، ويمتد كل ضلع بطول 4 أمتار مع دعامات ركنية نصف دائرية ثقيلة، توجد في الداخل قبة قائمة على فضاء ركني، وقبة مزدوجة في برج خرّاقان الثاني. وتعدّ هذه الأخيرة أولى القباب المزدوجة في إيران. تتميز كل هذه البنايات بجمال لَبِناتها، وهي على شكل سلسلة من اللوحات زخرفية متقنة التفاصيل، سوف نعود لها لاحقًا. يحتوي أحد أضرحة خرّاقان على رسوم زخرفية، ربّما تكون قد أُنجزت في زمن لاحق، وقد شيّد أبراج خرّاقان شخص يُدعى محمد بن مكّي الزنجاني، والأرجح أن أرباب العمل كانوا أتراكًا أو إيرانيين من غير الأمراء.

كان ضريح السلطان سنجر بمرو (546هـ/ 1152م تقريبًا) يشكّل جزءًا من مجمّع كبير يشمل قصرًا ومسجدًا ملحقًا به مباشرة [225، 226]، وهو يشكّل على هذا الأساس أول ضريح مسجد، مع أنّ هذا الأخير أصبح منتشرًا لاحقًا، أمّا القصر من جانبه فهو يربط المجمّع بأعراف أكثر قِدمًا يمكن أن نشاهدها في مجمّع ديوكليسيان في سبالاتو -على سبيل المثال- حيث يكوّن القبر، والقصر، والمعبد أجزاء من تصميم واحد. يظهر المخطط على شكل مربّع، يبلغ ضلعه 27 مترًا، وله مدخلان متقابلان، ونجد داخله غرفة مقببة مربّعة (17 X 17 مترًا). وهكذا يتبيّن أن المخطط اعتيادي -باستثناء حجمه- أمّا الارتفاع فهو استثنائي بالفعل. تحمل الأسس الغائرة جدًا والقوية جدارًا عريضًا من لَبِنات الطوب، يرتفع حتى يبلغ زهاء 14 مترًا، دون أي زخرفة ملحوظة في الداخل أو الخارج. وحُجبت منطقة العبور برواق على طريقة الضريح الساماني في بخارى. وترتفع فوقها القبة البديعة البالغة 14 مترًا طولاً وقد فُقدت للأسف العديد من لَبِناتها الخارجية. وتظهر القبة مرتكزة حاليًا على طبل، بينما كان شكلها تاجيًا ومرتفعًا في الأصل، على غرار العقد الفارسي التقليدي. وسوف نعود إلى عناصر البناء، ولا سيما القبة المزدوجة والمثمّن. لكن تجدر في الوقت الراهن ملاحظة أنّ هذا أكبر الأضرحة السلجوقية وأكثرها لفتًا للانتباه، ومع ذلك فمخططه وشكله الأساسي بسيط إلى درجة كبيرة، وتقليدي.

تبرز مجموعة ثالثة تتميز بأصالتها؛ فقد دَمجت عدة سمات طُوّرت في أضرحة سابقة بإيران، وهي تقع في المنطقة الشمالية الغربية التي تُطابق تقريبًا أذربيجان الحالية، ولا



[219] دمغان، قبر برج، 27-1026م

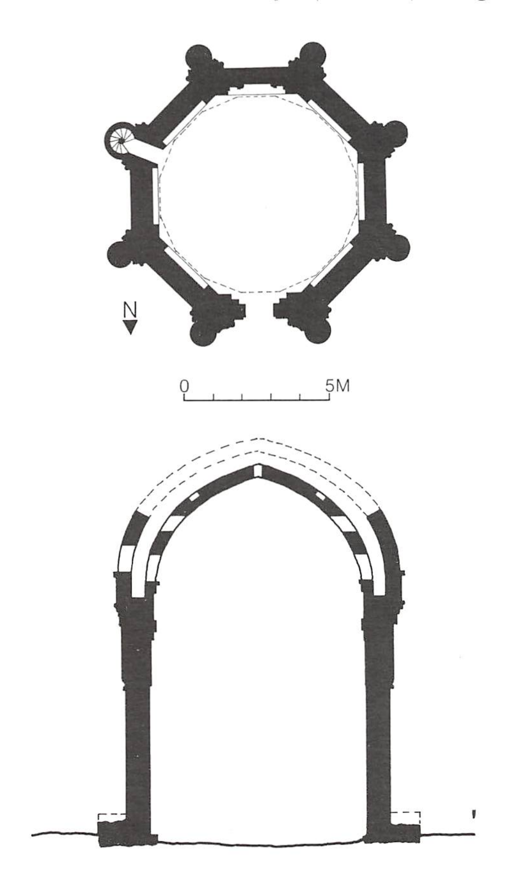


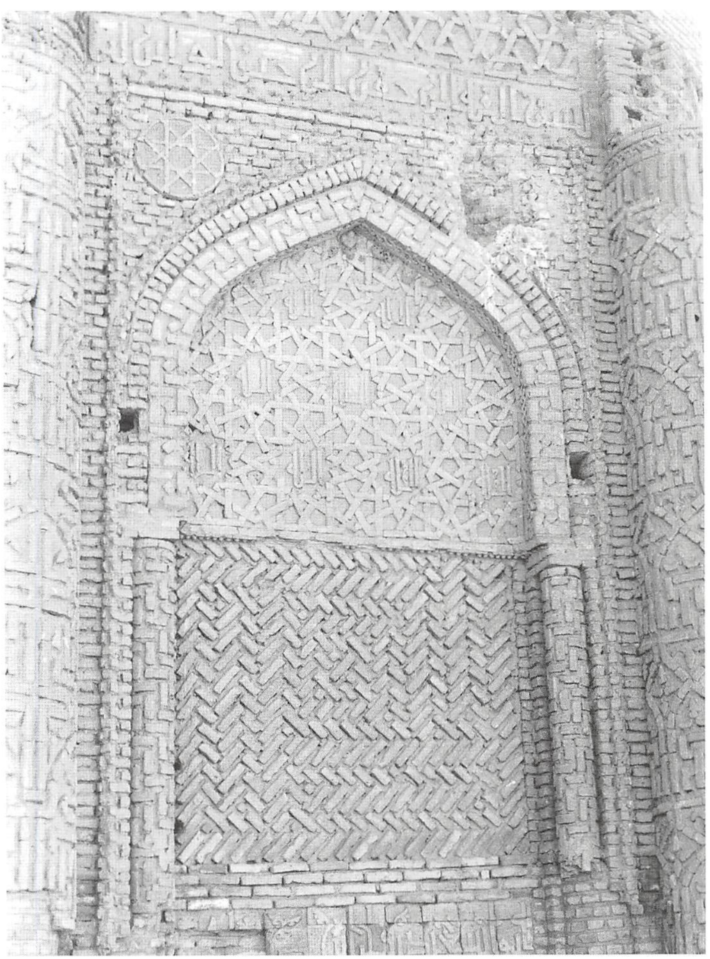
[219] دمغان، قبر برج، 55-1054م

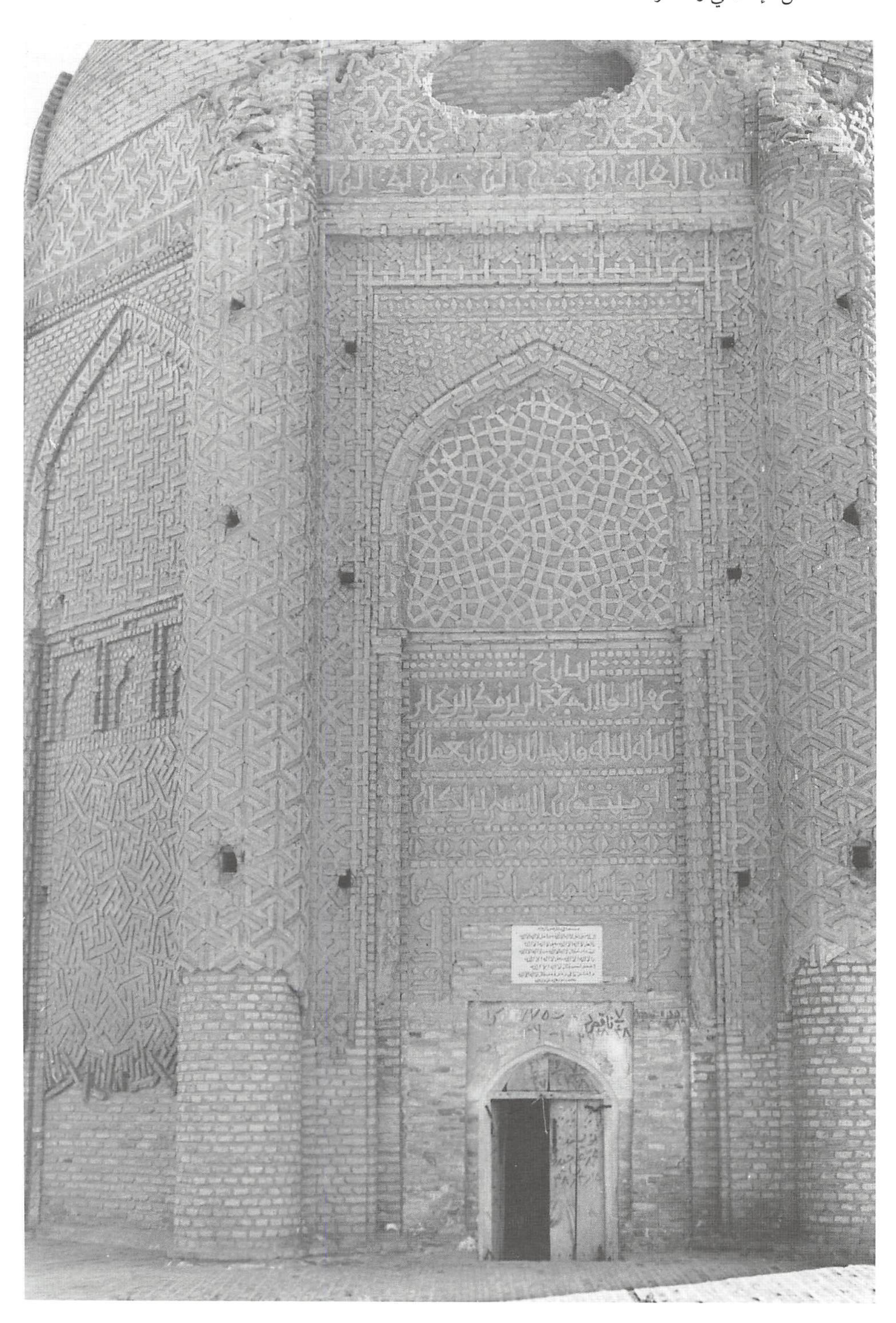
[221] خرّقان، ضريح، 68-1067م و 1093م

[222] خرّقان، ضريح، 68-1067م، الواجهة

[223] خرّقان، ضريح، 1093م، مخطط ورسم مقطعي







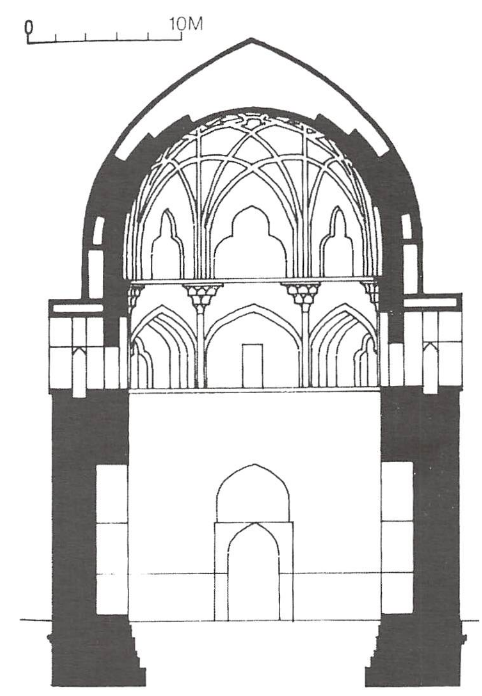
[224] خرّقان، ضريح، 1093م، واجهة المدخل

سيما في مراغة، وناخيتشيفان، وهي تمتد من 542 هـ/ 48-1147 م (الضريح الأحمر في مراغة) إلى 593هـ/ 1197م (كنبد قابود [227] في مراغة كذلك)، وتتّخذ القبور أشكالاً متنوعة: مستديرة ومربّعة أو متعددة الأضلاع، ومبنية أحيانًا بالحجارة، وهي مستوحاة من هندسة البرج بقدر ما تستقي شكلها من الخيمة، وتحتوي كل هذه الأضرحة على قبو، ويُعدّ ذلك أمرًا مستحدثًا في إيران، كما تنفرد الواجهة عن باقي الجوانب بشكلها أو بكمية الزخرفة التي تزيّنها، إضافة إلى ما سبق فهي تحتفظ كلّها بأسماء أرباب العمل ضمن نصوص رسمية منقوشة.

يُعدّ "البستاق" عنصرًا مستحدثًا مهمًّا في الأضرحة الإيرانية العائدة إلى تلك الحقبة، ويتمثل ذلك في الممرّ المرتفع ذي الطابع الرسمي الذي يمنح البناية واجهة واحدة، ويبدو أنّ أصوله تعود إلى آسيا الوسطى؛ لأنّ واجهات من هذا القبيل أُضيفت إلى الأضرحة منذ منتصف القرن السادس هـ/ الثاني عشر م [229] في سرخس [228] ومهنى جنوب تركمانستان، ويتألّف البستاق من إسقاط لبرجين متباينين يشكّلان نوعًا من الإيوان الضيق، مزوّدًا بعقد مميّز مؤطّرًا داخل مستطيل، وهو يُستخدم أحيانًا لإخفاء الدّرَج الذي يحمل إلى الرواق. إنّ الزخرفة في مهنى وسرخس رصينة في الجهات الأربع، لكن التعقيد

[225] مرو، ضريح السلطان سنجر، 1152م، منظر عام

[226] مرو، ضريح السلطان سنجر، 1152م، رسم مقطعي

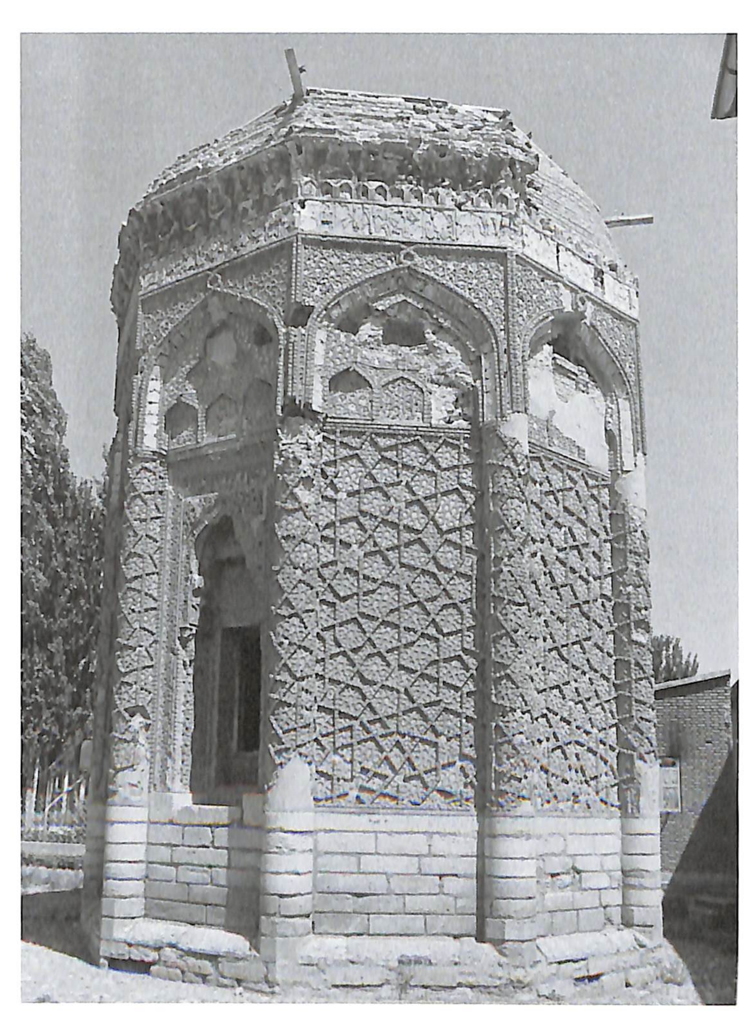


المتزايد للقوالب، والتصاميم الزخرفية اللاحقة، أبرزت التباين بين الواجهة والجدران الجانبية، ويتّضح ذلك على سبيل المثال في أزغند (546هـ/ 1152م و581هـ/ 1186م) [230] وأورغنش. ولا يمكن لنا إلاّ أن نخمّن إن كان الممرّ-الواجهة ابتكارًا جماليًا، أو رمزيًا، أو للاستخدام الرسمي بل يُحتمل كذلك أنّه كانت له علاقة بالتوجه العام عندما ازداد التباهي بالمظاهر الذي اجتاح هذا العصر مدة طويلة.

ويقدّم البستاق صورة لما يبدو أنها المسائل الجوهرية، في عمارة الأضرحة الإيرانية للقرنين السادس والسابع هـ/ الثاني عشر والثالث عشر م. إنّ التمييز الذي كان واضحًا تمامًا في القرون السابقة بين القبر-البرج والقبر المسقوف لم يبقَ بذلك الوضوح، لكن التفرقة بين جوانب البناية، وزخرفتها المدروسة والمتنوّعة، ودرجة تعقيد بنيتها - كل هذه العناصر - تشير إلى أنّ التطوّر المعماري والجمالي لهذه المنشآت الجنائزية كان يواكب تطور العمارة المعاصرة عمومًا، أما فيما يتعلق بدلالاتها الاجتماعية وسياقاتها فعلينا الالتفات إلى التاريخ الديني والثقافي.

الأبراج والمآذن

باستثناء المساجد الجامعة والأضرحة (وهي جزئيًا، مدنية في ملامحها)، إنّ جلّ ما نعرفه



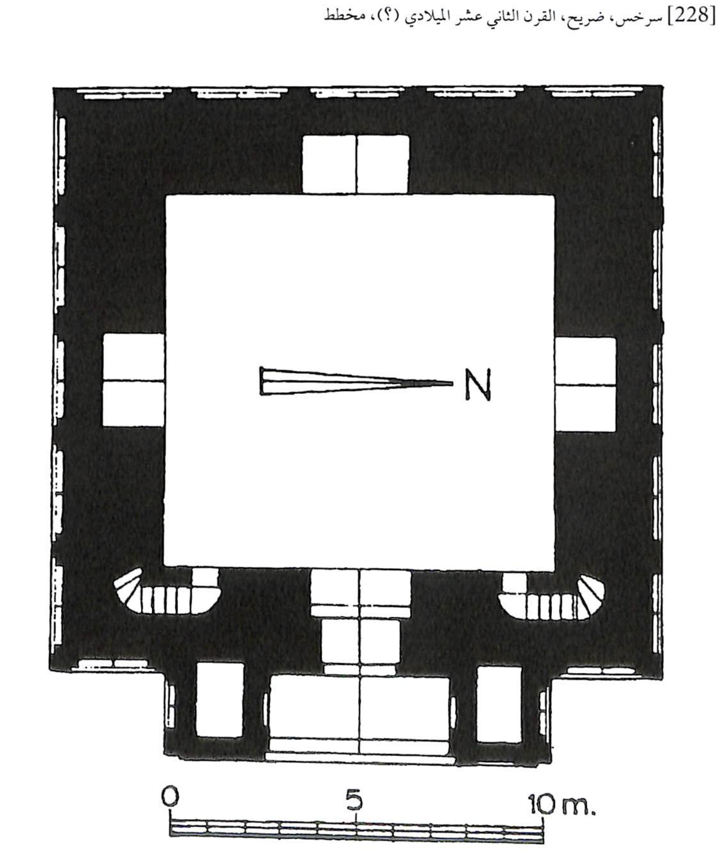
عن العمارة الدينية في إيران مشتقّ من النصوص، ولا نقدر على القيام بعملية إعادة بناء أي مدرسة، أو خانقاه (السكن الجماعي للمتصوّفة)، أو رباط. لكن بقيت من بخارى إلى باكو، وأصفهان، وأفغانستان، عدة أبراج عالية مبنية بعناية ودقة غير مألوفتين، وأغلبها قائم بذاته [231، 232، 233]، مع أنّ بعضها يُعرف بأنه كان ملتصقًا بالمساجد.

تتألف الأغلبية العظمى لهذه الأبراج من جسم أسطواني بسيط من لَبِنات الطوب، قائم أحيانًا على قاعدة مربّعة. ولولا زخرفتها الرائعة بلَبِنات الطوب والجص المنقوش (وسوف ندرسها بالتفصيل) لاعتقد المرء أنّ هذه الأبراج النحيلة مداخن مصانع حديثة. توجد في أفغانستان بعض الأشكال غير المألوفة: مئذنة غزنى على شكل النجمة (بداية القرن السادس هـ/ الثاني عشر م)، [233] ثم منار جام البديع [234] الذي بناه الأمير الغوري غياث الدين (599-547هـ/ 1203-1153م). ويبرز منار جام بأسطواناته الثلاث ذوات القطر المتناقص نحو الأعلى، والمُكلّلة بمشهد على هيئة شرفة. وهو شاهق، يبلغ ارتفاعه زهاء 60 مترًا.

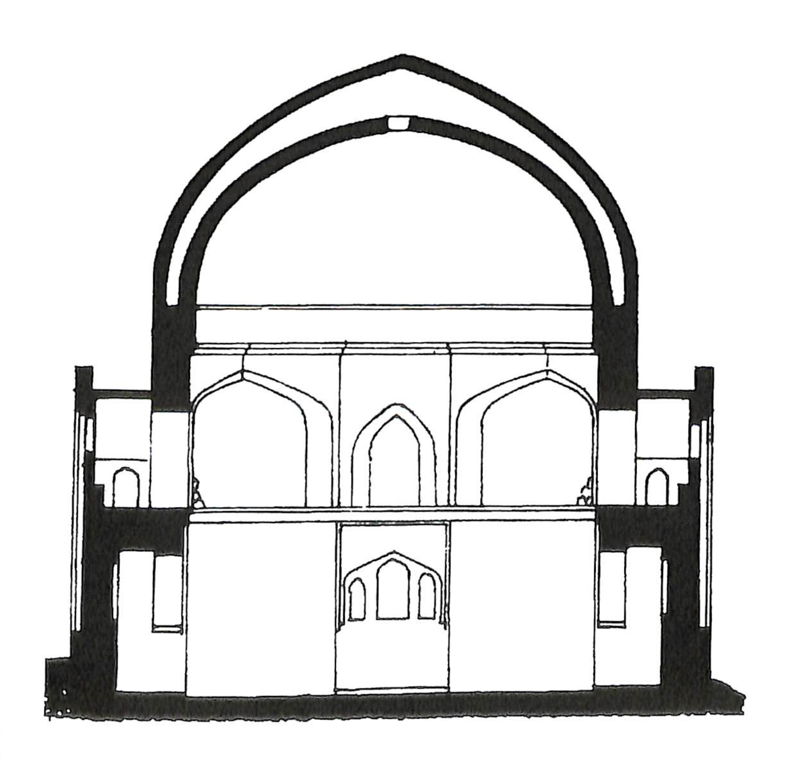
لا توجد من جملة الفرضيّات المقترحة لتفسير أشكال هذه المنشآت وأغراضها أيّ فرضية مقنعة كليّة، ومن الواضح أنّ العديد منها استُخدم مآذن لإشعار الناس بأوقات الصلاة، وقد كانت محاذية للمساجد، ومع ذلك فإنّ عددها الكبير، وزخرفتها الكثيرة وعلوّها، والتركيز في نصوصها المنقوشة على ورع راعيها يوحي بأنّها -ربّما- كانت كذلك تعبيرًا معماريًا عن التقوى الفردية، كما هي حال المُصلّى القروسطي في الكاتدرائيات الغربية، أو لعلّها كانت رموز عائلة معيّنة، أو حيّ محدّد في المدينة، كما هي حال أبراج الأجراس campanili الإيطالية. أمّا في حالات أخرى -ولا سيّما في جام- فإنّ الموقع ينفي إمكانية وجود مسجد قرب المنار، كما أنّ الاختيار غير المألوف للآيات القرآنية الواردة

[227] مراغة، كنبد قابود، 1197م

[228] سرخس، ضريح، القرن الثاني عشر الميلادي (؟)، مخطط



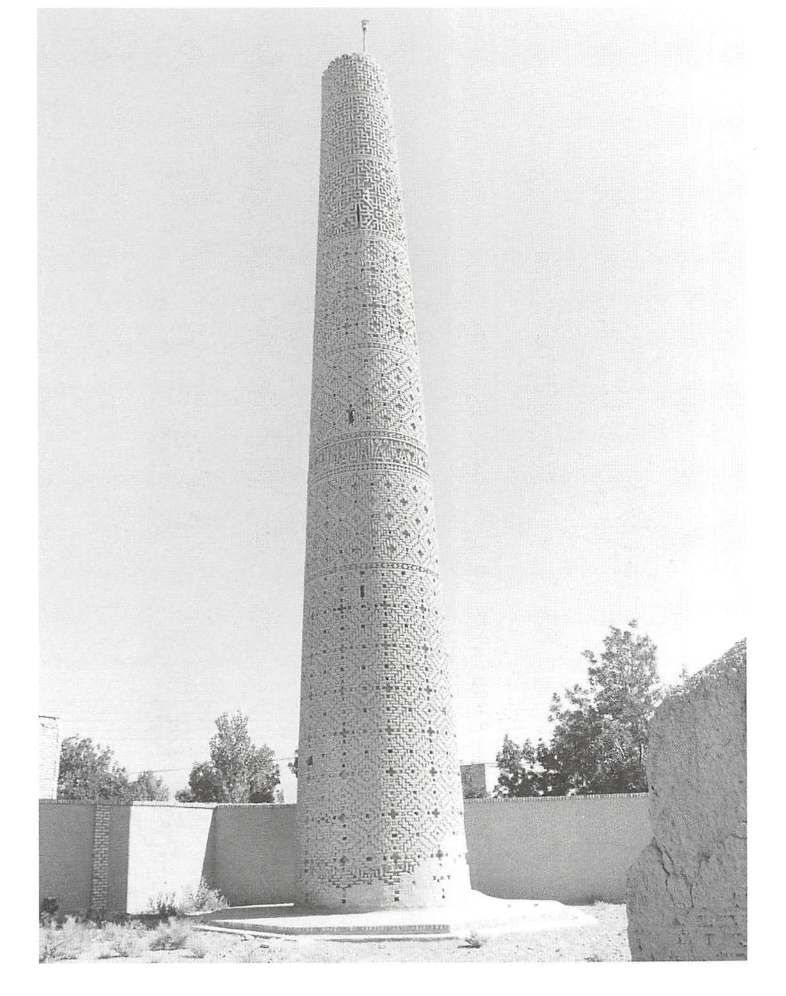
[229] سرخس، ضريح، القرن الثاني عشر الميلادي (؟)، رسم مقطعي

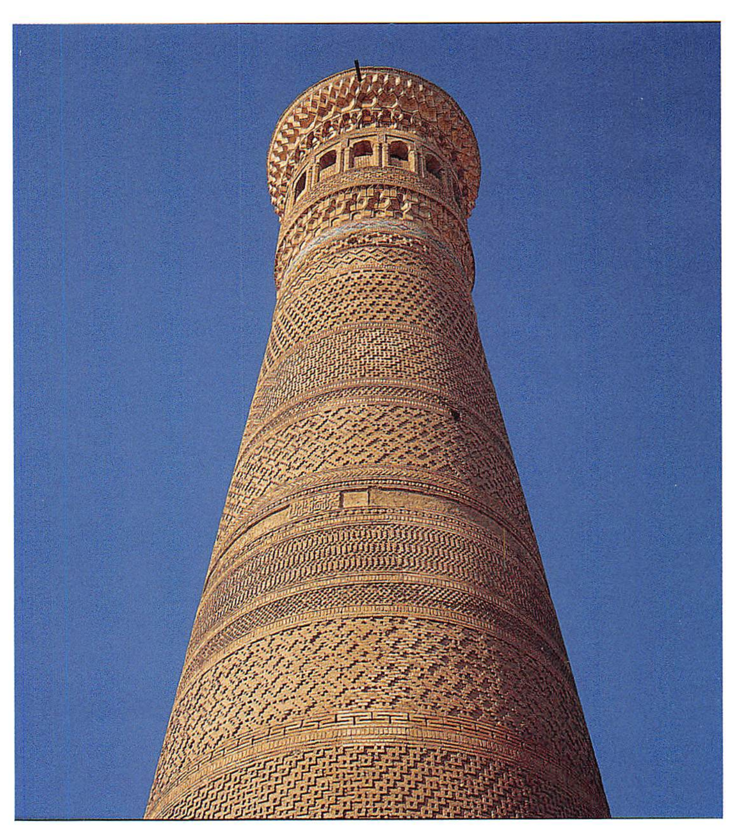


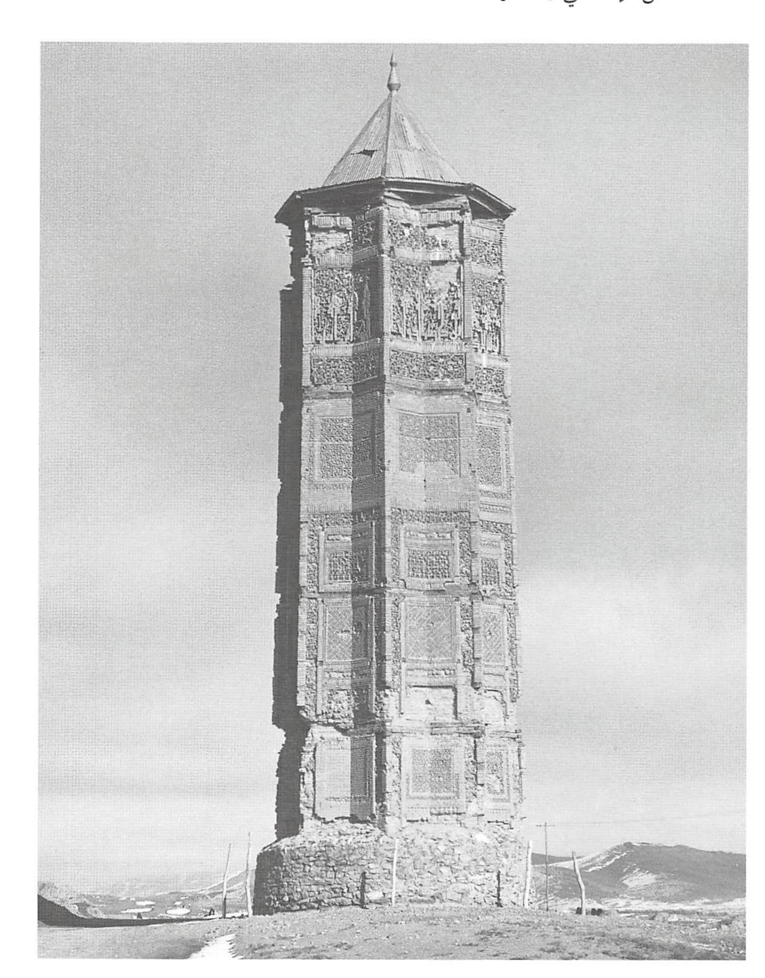
[230] أزغند، ضريح، القرن الثاني عشر

[231] بُخارى، مئذنة كلان، 1127

[232] دمغان، منارة، منتصف القرن الحادي عشر الميلادي

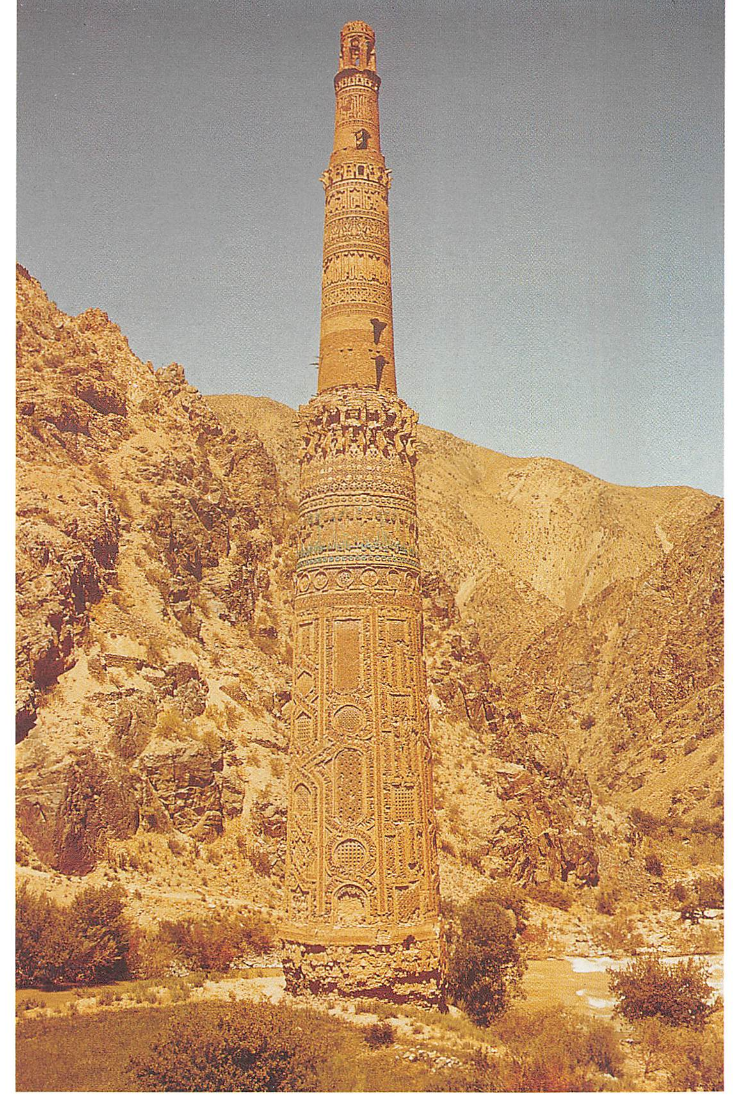






[233] غزني، منار مسعود، أوائل القرن الثاني عشر

[234] جام، منار غياث الدين، 1203-1153م



في النصوص المنقوشة يوحي بأنّ المنار معلمٌ لتخليد ذكرى أمير وعقيدته، بل لعلّ المنار يرمز أصلاً إلى برج النصر. ويجوز أن تكون الأبراج الأخرى مجرّد معالم (فالمفردة العربية "منار" أو "منارة" تعني البرج العالي المنير) أمر الأمير بتشييدها لإرشاد المسافرين. والأرجح أنّ هذا التفسير ينطبق على الأبراج الواقعة على امتداد الطرقات الرئيسية على غرار منارات خسروجرد وسمنان شمال إيران، ومن الجائز أن تكون مئذنة كلان الكبيرة نفسها (520هـ/ 1127م)، [231] علامة تُبشّر من بعيد بقرب الواحة.

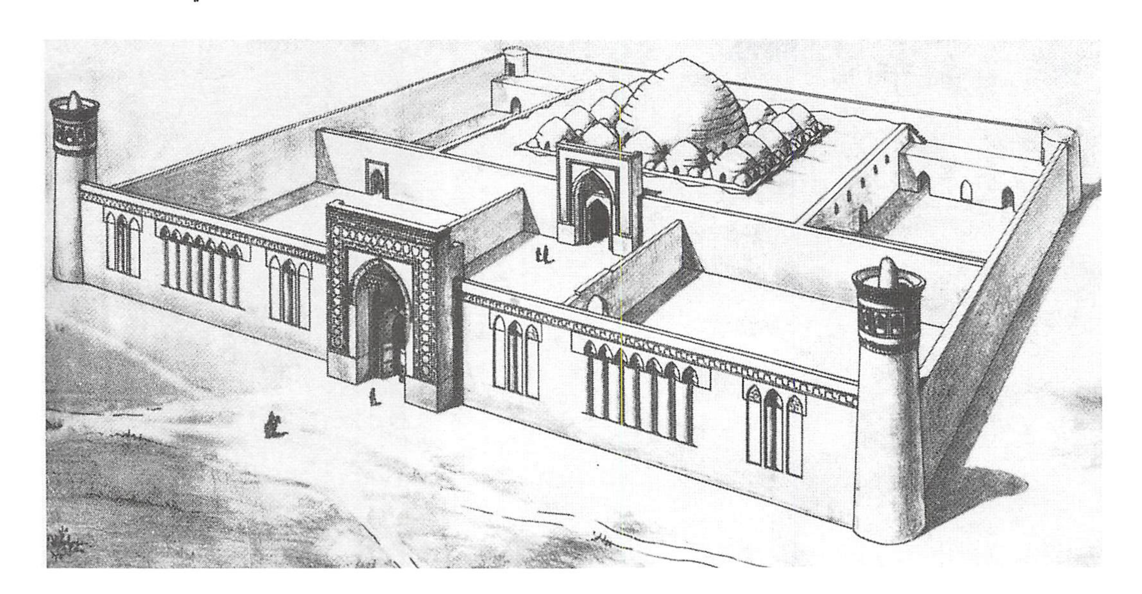
يمكن القول إنّ هناك شيئًا محيّرًا في هذه الأبراج التي انتشرت في بعض الأماكن شمال بلاد ما بين النهرين ووسطها. وقد خصص الباحثون جهودًا كبيرة لدراستها، فقد أنّه أقرّ الجميع بالقوة البصرية المنبثقة منها، لكن أغراضها ما تزال مبهمة، ويُحتمل أنّ دلالات متعددة اجتمعت في الشكل نفسه. ومن أين أتى هذا الشكل؟ لعلّ الأبراج التي تتّخذ شكل النجمة لها أصول تعود إلى ما قبل الإسلام، أو لعلّها غير إسلامية، أمّا الشكل الأسطواني السميك والرقيق ذو الطابق الواحد أو متعدد الطوابق، فيجوز أن يكون ابتكارًا من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م.

العمارة المدنية

مقارنة بالمنشآت الدينية، أو الدينية جزئيًا فإنّ البنايات المدنية لم يُحافَظ عليها بعناية، وليست معروفة جيدًا وقد حاول بوغاشنكوفا Pugachenkova وغيره من العلماء الروس أن يعيدوا تركيب السمات الرئيسية المميزة للحواضر المعاصرة الكبيرة مثل مرو، بمدينتها المركزية المُحاطة بالأسوار (الشهرستان)، وقلعتها (العرق) داخل جزء من السور، وضواحيها الشاسعة (الربض). ولا شك في أنّ هذه العناصر والميدان التقليدي قدّام القلعة ظهرت في مدن إيرانية أخرى، لكننا نحتاج إلى مزيد من الأبحاث الأثرية والنصّية كي نُدرك كيف تُرجمت نماذج آسيا الوسطى المعروفة بصورة أفضل إلى مفردات من المنطقة الإيرانية الوسطى والغربية.

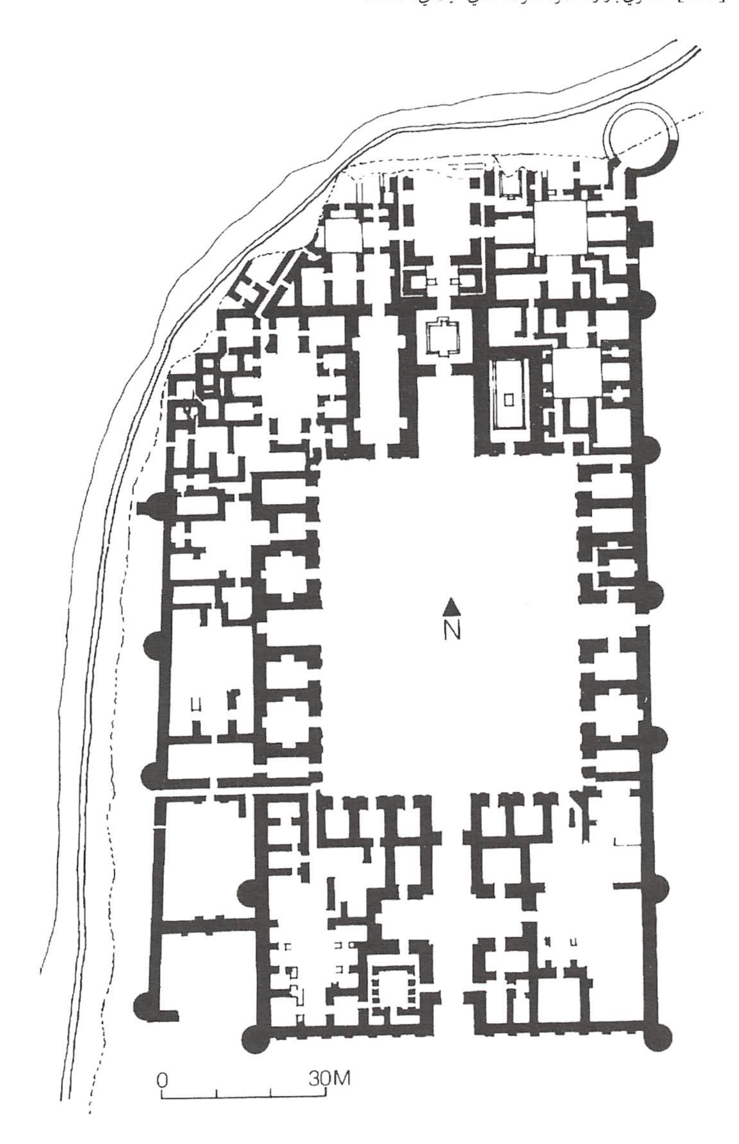
تقدّم لنا آسيا الوسطى كذلك جلّ معلوماتنا حول المنازل الخاصة التي كانت بصفة عامة بنايات مُخطّطة حول فناء مركزي، ويبدو أن دار الإمارة في مرو كانت صغيرة الحجم (45 X 39 مترًا)، ومزوّدة بفناء مركزي تحيط به أربعة أواوين. وتعرّف الباحثون في أثناء المسوحات المكثفة في عسكري بازار بأفغانستان على عدة بنايات من نوع الفيلات، لكنّنا لا نقدر على دراستها في غياب الحفريات الأثرية.

لكنّ لدينا مزيدًا من المعلومات حول ثلاثة قصور أخرى: واحد في ترمذ مؤرّخ في حوالَي 420هـ/ 1030م، والثاني بناه الغزنويون في عسكري بازار في أثناء القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، والثالث في غزني نفسها. ولم تُنشر حتى الساعة أي دراسة تتعلّق بهذه القصور، وهي تكتسي كلها أهمية كبيرة بسبب الرسوم والمنحوتات والتحف التي



[236] رباط مالك، 80-1068م، إعادة بناء

[235] عسكري بازار، قصر، القرن الحادي ميلادي، مخطط



عُثر عليها داخلها. لكن عمارة عسكري بازار في أفضل حال من ناحية الحفاظ عليها، والوصول إليها أيسر [235]، يتألف من مستطيل كبير (100 X 250 مترًا)، مع إضافات في الشمال والغرب. وكما هي حال القصور الإسلامية الأقدم منه، كالمشتى والأخيضر، يتكون بدوره من مدخل معقّد (شكله مُتعامد هنا)، وساحة، ومجمّع استقبال في محور المدخل (على شكل إيوان وقبة هنا)، ثمّ إيوان بديع يلتفت صوب الشمال ويُشرف على النهر، وهو يشبه في ذلك القصر الكائن في دورا أوروبوس على نهر الفرات العائد إلى القرن الثالث م. كانت سلسلة من الوحدات السكنية المستقلة المزودة بأواوين مُجمّعة حول الأفنية وهي تشبه من الخارج الحظيرة المسوّرة المحصّنة، أمّا في عقودها وتجويفاتها الزخرفية فهي تواصل الأعراف القديمة - كما تفعل ذلك قاعة العرش العجيبة في ترمذ ببهويها المتعامدين، والمعروفة قبل ذلك في سامرّاء، أو في القصور الإسلامية الغربية. لكن التجديد الرئيسي في مخطط عسكري بازار يمثّله الاستخدام المنتظم لأربعة أواوين - أحدها قدّام المدخل مباشرة - مطلّة على الأفنية. ويُثبت ذلك أنّ الصروح المدنيةأدركت تمامًا الإمكانات التخطيطية والجمالية لهذا الترتيب منذ القرن الخامس هـ / الحادي عشر م. ويجوز أن تكون ترتيبات مخطط هذه القصور قد شكّلت المصدر الذي اشتُقّت منه تلك السمات، التي أصبحت مميّزة للمساجد الجامعة الكبيرة.

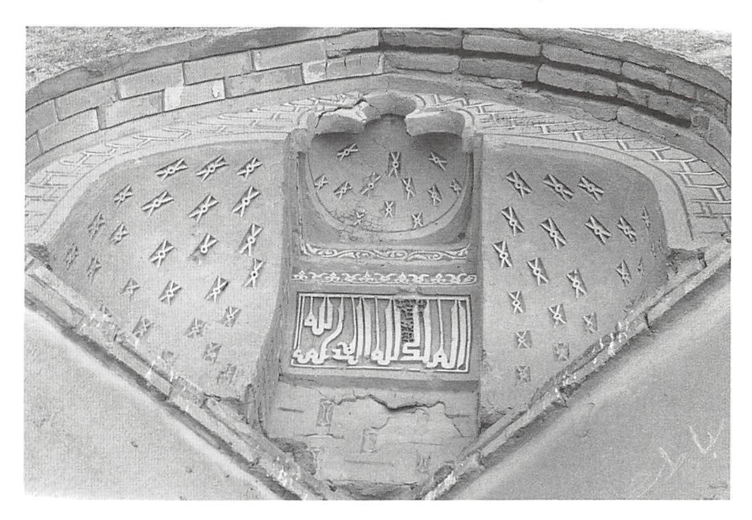
تتألف المجموعة الأخيرة للبنايات المدنية العائدة إلى القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م من الخانات (كاروان سراي بالفارسية)، ويُعدّ ظهورها في حد ذاته -بما أنّها نمط معماري رئيسي- شهادةً مهمّة على التحولات الاجتماعية والاقتصادية لذلك العصر. وقد شُيّد رباط مالك (472-461هـ/ 1080-1068م تقريبًا) في صحراء آسيا الوسطى، وهو أقدم النماذج التي وصلت إلينا، وبقي منه إلى وقت حديث جدار وبوابة رائعة، ويُظهر مخطط إعادة بنائه [236] جناحًا مقبّبًا في أقصى الفناء، لكننا نفتقد حتى الساعة أدلة أثرية تثبت وجوده، رغم أن الافتراض مغرٍ. أمّا مساحة جداره الخارجي المدهشة المؤلّفة من أنصاف أسطوانات تعلوها عقود متراجعة من لَبِنات الطوب فلا شك في أنها تطوّرت انطلاقًا من ممارسات محلية سابقة.

يتحتّم علينا ذكر خانين آخرين: دايا خاتون العائد إلى نهاية القرن الخامس هـ / الحادي

[237] رباط شرف، القرن الثاني عشر الميلادي

عشر م، أو بداية السادس هـ/ الثاني عشر م ثم رباط شرف [237] وهو بالتأكيد من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، وهما مربّعا الشكل تقريبًا (مع ساحة أولية إضافية في رباط شرف)، لكل منهما بوابة عظيمة رائعة، وساحة مزودة بممرّ مغطّى يقطعه إيوان في كل جانب، وغرف طويلة بعقود، أو مقببة ومربعة تمتد على طول الجدران. وقد رُتّبت هذه الغرف في بعض الأحيان على هيئة شقق صغيرة. ولا تنحصر دلالة هذه البنايات، فيما يتعلق بتاريخ البناء، في أنها استخدمت مخطط الأواوين الأربعة الحاضر لدى المساجد والقصور فقط، بل لأنّ بناءها وزخرفتها يتميّزان بتنوّع وجودة (سوف نتحدث عنها أكثر لاحقًا) يُبديان العناية والأهمية اللتين كانتا تولَيان في ذلك العصر إلى البنايات المخصصة

[238] رباط شرف، القرن الثاني عشر الميلادي، تفاصيل من الزخرفة تُبين الأعمال القرميدية



للتجارة.

مواد البناء وتقنياته

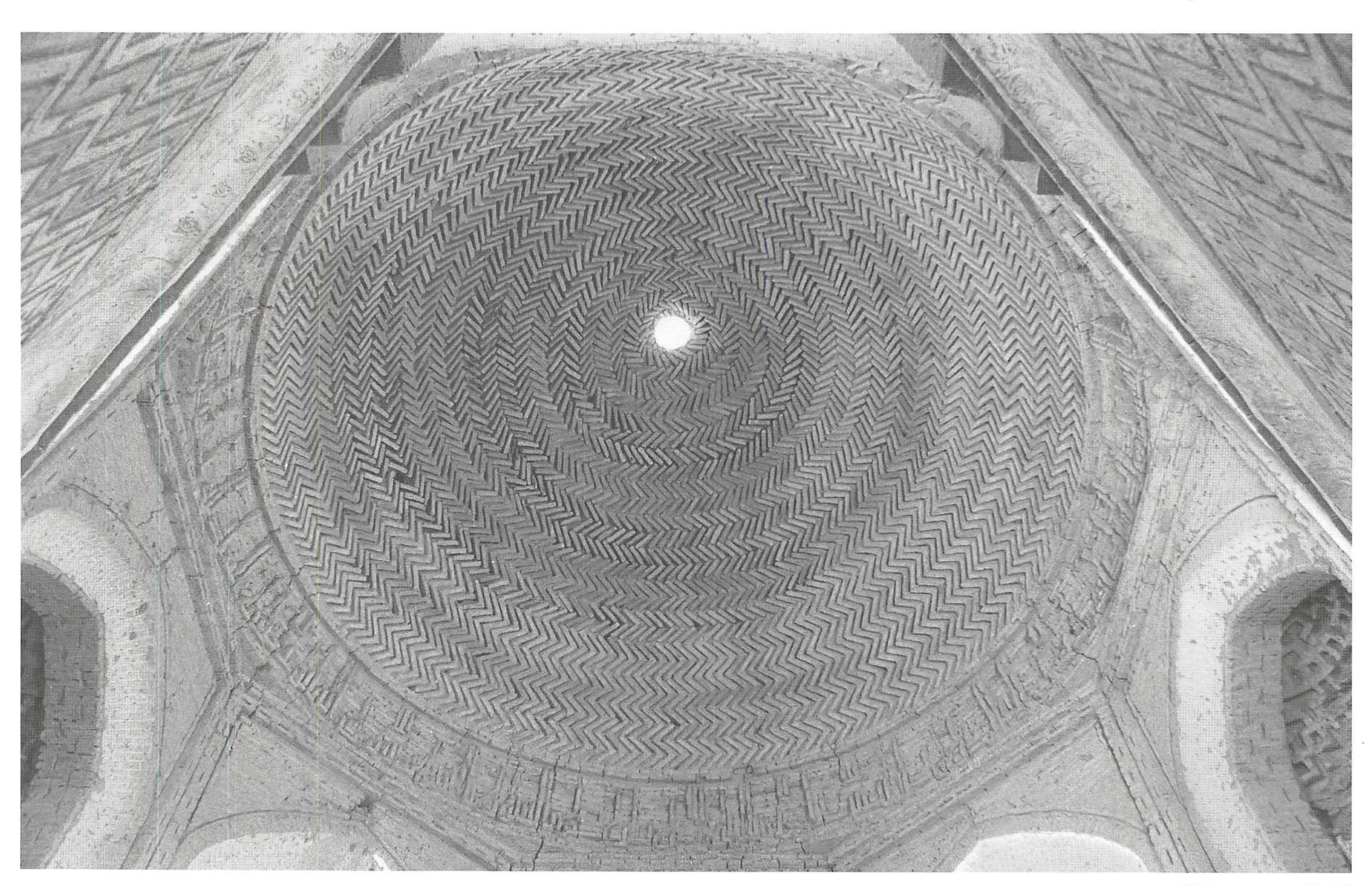
يبدو أنّ هذا المسح لأهم البنايات في المنطقة الشاسعة الممتدة من حدود الصين والهند إلى الأناضول يوحي بأنّ الفترة الأكثر نشاطًا في البناء انطلقت حوالَي 472هـ/ 1080م، وانتهت حوالَي 554هـ/ 1160م. وقياسًا فإنّ العدد الكبير للبنايات التي نجت من هذه المرحلة القصيرة يدفعنا إلى محاولة تقديم بعض الاستنتاجات حول تقنيات البناء وطرائقه. وهي مجرد محاولات، إذ - باستثناء بعض الحالات القليلة - لم تجرِ دراسات متخصصة حقيقية، ولم تُوثّق الإصلاحات والترميمات حتى فيما يتعلق ببناية مركزية مثل جامع أصفهان، فلا توجد حتّى الآن إصدارات متخصصة تناولت قباب الجامع وعقودها التي يبلغ عددها 476 وحدة، لكن من المهمّ فيما يتعلق بتاريخ فنّ البناء الحديث أن نفصل البناء عن البنايات نفسها.

مواد البناء

يتميّز الطوب المشوي عالي الجودة بانتشاره في كل مكان. لكن يجب أن نبيّن أنّ الطوب الطبيعي والحجارة والملاط ما زالت مستخدمة، لكنّ استخدامها يقتصر على مناطق معيّنة (كالحجارة في بعض جهات أذربيجان) أو في البنايات القروية، والأجزاء الثانوية للبنايات المهمة المدنية منها بوجه خاص، أمّا في الباقي فينتشر استخدام الطوب المشوي في الجدران، والعقود، والزخرفة. واللافت للنظر أنّه ظهر حتى في مناطق مثل وسط إيران وغربها، حيث كان استخدامه نادرًا فيما مضى، وتبقى النقطة الأهم هي التنوّع الرائع

[239] أردستان، مسجد، قبة، القرن الحادي عشر والثاني عشر





[240] سنغباست، قبر، 1028م، القبة

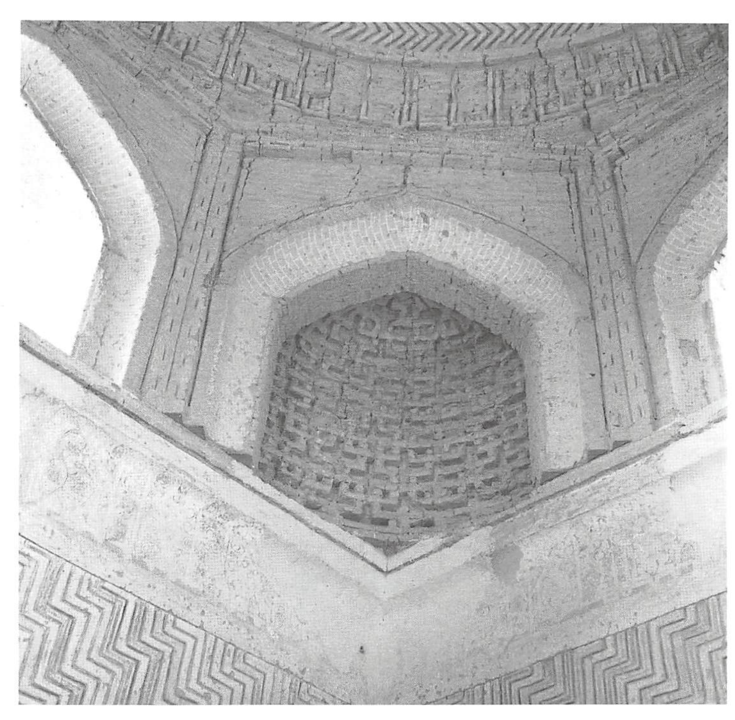
في استخدامه، ففي الطرف الأول تبدو على جدران رباط شرف وجامع أصفهان عناصر بسيطة من الطبقات الأفقية التي تسمح لنا بتمييز ممارسات البنّائين من مختلف المقاطعات. وتتّبع لَبنات الطوب بكل بساطة الخطوط والأشكال التي يفرضها المعماري، وتُضفي عليها الاعتدال والقوة. أمّا في الطرف المقابل -أي على البوابات، والجدران، والعقود، والعديد من الأضرحة، وبعض المآذن والمنارات- فقد قدّم الطوب مساحة جدارية ثرية وفاخرة، بل إنه يُعطي في بعض الحالات إحساسًا بخطوط وأشكال متموجة باستمرار، ومستقلة - وإن جزئيًا - عن الخطوط التي يوحي بها البناء. وفي أماكن أخرى -كما هي الحال في دمغان [232] أو بخارى [230]- يقسم الطوب البناية برمّتها إلى مقاطع، لكل واحد منها تصميم هندسي مختلف. وأُنجزت هذه النتائج بطرائق متباينة، لكن الطوب المستخدم للأغراض الزخرفية، أو لتغيير ملامح الجدار، هو ذاته المستخدم في البناء. وفي رباط شرف يحاكي الموتيف المنقوش على الجص الذي يغطّي جدار الطوب الطوبَ نفسه [238]، وقد أدّت الفراغات الفاصلة بين اللَّبنات دورها، في تحديد ملامح الجدار المُشيّد بالطوب، وتبقى الفراغات دون أيّ إضافة ممّا يخلق عنصرًا على السطح يتراوح بين الظل والنور، أو هي تُملأ أحيانًا بالجص، وتمنح تأثيرًا زخرفيًا خاصًا بها.

لم يتّضح السبب الكامن وراء هذا الميل للَبنات الطوب. هل كان إحياءً للتقنيات الساسانية كما انتشرت سابقًا في العراق وأجزاء من إيران؟ هل انطلق بناء بلَبنات الطوب الذي كان معروفًا منذ القرن الرابع هـ/ العاشر م من المقاطعات الشمالية الغربية، لينتشر الآن في مجمل إيران؟ أم أنه كان ملائمًا للاحتياجات، ولا سيّما غرب المنطقة، وضرورة التشييد السريع للبنايات الدينية الدائمة، وللتجارب الشكلية والتقانية؟ هل طرأ اكتشاف تقني جعل تكلفة تصنيع اللَّبنات أقل ممّا كانت عليه سابقًا؟ الأرجح أنّه لا يوجد تفسير أوحد لكون لَبنات الطوب أصبحت مواد البناء المميزة لتشييد البنايات الكبيرة في إيران منذ القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م فصاعدًا، أمّا الأشكال التي أتاحتها فقد تُرجمت مرارًا وتكرارًا إلى وسائط أخرى.

الدعامات والقباب

تبدو الدعامات أكثر بساطة، وتكاد تكون الأعمدة غائبة كليّةً، بينما انتشرت السواري أكثر، سواء كانت دائرية أو متعددة الأضلاع. وهي ثخينة أحيانًا إلى درجة أنها تكاد تكون مقاطع جدران، وعلى الشاكلة نفسها كانت العقود الرابطة في جلّ الأحيان على هيئة قباب صغيرة. ويحدث أحيانًا أن تلطّف العقود المتراجعة من ثخانة السواري أو مقاطع الجدران، ولا سيّما في واجهات الصحن. لكنْ يظلّ نادرًا جدًا (كما هي الحال في بعض الأواوين وفي القبة الشمالية الشرقية لجامع أصفهان) أن تسعى حقًا إلى ربط شكل السارية بالسمات الرئيسية للبنية الفوقية للبناء.

يسهل تفسير ثقل الدعامات وحجمها إذا أدركنا أنّ التقبيب بالآجر كان تقنية التسقيف الأكثر انتشارًا، إن لم يكن الوحيد. وتُغطّي العقود البرميلية ذات المقطع المدبّب عادة الفضاءات المستطيلة كالأواوين، بينما تُغطّي القباب الفضاءات المربّعة. ويثير الانتباه في هذا المقام العبور من المربّع إلى القبة، ووسائل البناء في آنٍ معًا. وقد وُجدت حلول



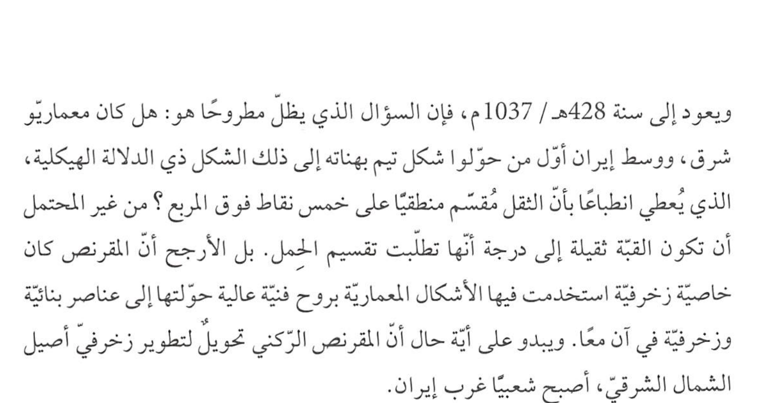
[241] سنغباست، قبر، 1028م، مقرنص ركني

مدهشة ومتنوعة للمشكل الأول: خمس طرائق مختلفة في رباط شرف وحده، وثلاثٌ على الأقل في دايا-خاتون. وسواء كانت هذه التنوّعات نتاج التجارب المتواصلة، أو البراعة القائمة على تحكّم ممتاز في المبادئ الأساسية، فإنّها تكاد تعتمد كلّها على الرّكن؛ أي إنّ العقد، أو المشكاة يُحوّلان المربّع إلى مثمّن الأضلاع [239]. ويُستخدم في العديد من الحالات (سنغباست [240، 241]، قزوين) عقد ركني تقليدي بسيط لا يختلف عن النماذج السابقة إلاّ في حجمه الأكبر. أمّا التحويرات الأهم التي طرأت على الركن فهي إنشائية، وجمالية. ولدينا مثالان يسمحان لنا بتقديم ما بدا آخر المطاف أنّه مستجدّ أساسي في فن العمارة الإيراني: أركان القبة الشمالية الشرقية في أصفهان، وهي شبيهة في جوهرها بأركان نظيرتها الجنوبية الغربية وبجلّ القباب الإيرانية الغربية [213، 214]، وأركان ضريح سنجر في مرو.

هناك نوعان من الأركان في أصفهان: واحد تقليدي له تاج مرتفع وعقد بأربعة مراكز، والآخر مزوّد بثلاثة فصوص أو فِلق تُوافق مقاطع القباب الثلاث: العقد البرميلي المركزي المتعامد مع القوس، ورُبعيْ قباب. وينزل كل مقطع إلى أن يبلغ مستوى المربّع، وتنزل الجوانب عبر مشكاة مسطّحة مؤطّرة داخل مستطيل، وينزل المقطع المركزي عبر مشكاة ثانوية تقع فوق مشكاتين أخريين مسطّحتين. وبدل أن يكون ضربًا من نصف القبة وفق العرف الكلاسيكي يصبح الركن توليفة متناظرة من المشكاوات المُسطّحة، ومقاطع العقود التي يدعم ظاهريًا بعضها بعضًا. نظام المقرنص هذا ليس جديدًا، وسبق أن شاهدناه في النصف الثاني من القرن الرابع هـ/ العاشر م، في تيم بآسيا الوسطى. إنّ وحدات التكوين مماثلة لتلك الواردة في أصفهان، غير أنّ ركن تيم المسطّح تقريبًا، والزخرفي، وغير المتوازن كليّةً، أصبح هنا عنصرًا عميقًا، ذا دلالة معمارية، و كامل الاستعداد وبهيّ التناسق. إنّ العلاقة بتيم إشارة واضحة إلى الأصول الشرقية لهذا المحور. مع علمنا أنّ أقدم مثال لمقرنص ركني معروف حتى الساعة، يوجد داخل قبر الإمام دوفزد في يزد [242]،



[242] يزد، قبر الإمام دوفزد، 1037م، مقرنص ركني



ويعود إلى سنة 428هـ/ 1037م، فإن السؤال الذي يظلّ مطروحًا هو: هل كان معماريّو شرق، ووسط إيران أوّل من حوّلوا شكل تيم بهناته إلى ذلك الشكل ذي الدلالة الهيكلية، الذي يُعطي انطباعًا بأنّ الثقل مُقسّم منطقيًا على خمس نقاط فوق المربع؟ من غير المحتمل أن تكون القبّة ثقيلة إلى درجة أنّها تطلّبت تقسيم الحِمل. بل الأرجح أنّ المقرنص كان خاصيّة زخرفيّة استخدمت فيها الأشكال المعماريّة بروح فنيّة عالية حوّلتها إلى عناصر بنائيّة وزخرفيّة في آن معًا. ويبدو على أيّة حال أنّ المقرنص الرّكني تحويلٌ لتطوير زخرفيّ أصيل الشمال الشرقيّ، أصبح شعبيًا غرب إيران.

إنّ منطقة العبور في أصفهان لا تتوقّف عند الرّكن، إذ نجد فوق المثمّن نفسه مساحة ذات ستّة عشر ضلعًا، اقتُرحت لها تسمية: "الشبكة الركنيّة"، ومن المنطقيّ أن تكون هناك درجة إضافيّة قبل قاعدة القبّة في القباب العريضة على غرار قبّة أصفهان. واللاّفت للنظر أكثر أنّ هذه المنطقة ذات الستّة عشر ضلعًا تتطابق مع المثمّن؛ لأنّها متصلة مباشرة بوحدة على هيئة المتدلّيات تملأ حيّز ربط الأركان. أمّا الفرق في المساحة بين الفجوات الثماني فوق وحدات المثمّن والثّماني فوق الأركان، فهو يضفي نوعًا من البروز على هذا الجزء من الجدار، كما أنّه يسمح بالتّمييز بين مختلف وحدات المثمّن.

تكرّر هذا النظام المنطقيّ الصّارم لمنطقة العبور للقبّة الشماليّة الشرقيّة بأصفهان في العديد من البنايات الإيرانيّة المعاصرة الأخرى، لكن تبقى غرفة أصفهان متميّزة لأنّ كلّ عنصر فرديّ لبناء منطقة العبور أُسقِط نحو الأسفل ليبلغ قواعد السّواري بواسطة نظام من المفاصل يُذكّر بالسّواري القوطيّة المتأخّرة. إنّ دخول الغرفة برُمّتها في المنطق الذي يحكم جزءًا منها – ليس القبّة نفسها بل المنطقة أسفلها- يُعدّ سمة فريدة في العمارة المعاصرة. وعلى عكس الادّعاءات السّابقة، لا يهمّ كثيرًا البحث عن علاقات محتملة مع الأشكال الغربية من القرن اللاّحق، بقدر أن نبحث لماذا لم يتكرّر البتّة هذا التّصميم في العمارة الإسلامية.

تبرز فوارق كبيرة بين مناطق العبور التي في غرب إيران، والتي في الشّمال الشّرقي، فهنا – كما هي الحال في مرو- ما زال النظام السّاماني للعقود المتناقصة بالنّافذة الضيّقة مستخدمًا. هناك مُقرنص في مرو، لكنّه موجود في حيّز ربط عقود المثمّن، حيث يدعم منطقة مبتورة ذات ستة عشر ضلعًا. ويُمكن ربطه من ناحية الموروث على الأقل بالعمود

والتّاج في تيم وبُخارى. أما هنا فمحاور منطقة العبور تقليدية أكثر مما هي الحال في أصفهان، ويلتزم المقرنص أكثر بوظيفته الزخرفيّة. وتطغى الروح المحافظة ذاتها في أماكن أخرى في آسيا الوسطى، مع محاولات - من حين إلى آخر - لإيجاد وصفات جديدة. من الجائز جدًا أن تكون هذه الروح المحافظة قد أدّت إلى الاحتفاظ في كثير من الأحيان بالرّواق حول منطقة العبور، وهو ما حوّل بنايات بالقبّة إلى كتلتين تتألفان من مكعّب وقبّة، أحدهما فوق الآخر، بينما نُلاحظ غرب إيران أنّ منطقة العبور تبرز أكثر للعيان عندما تُشاهَد من الخارج.

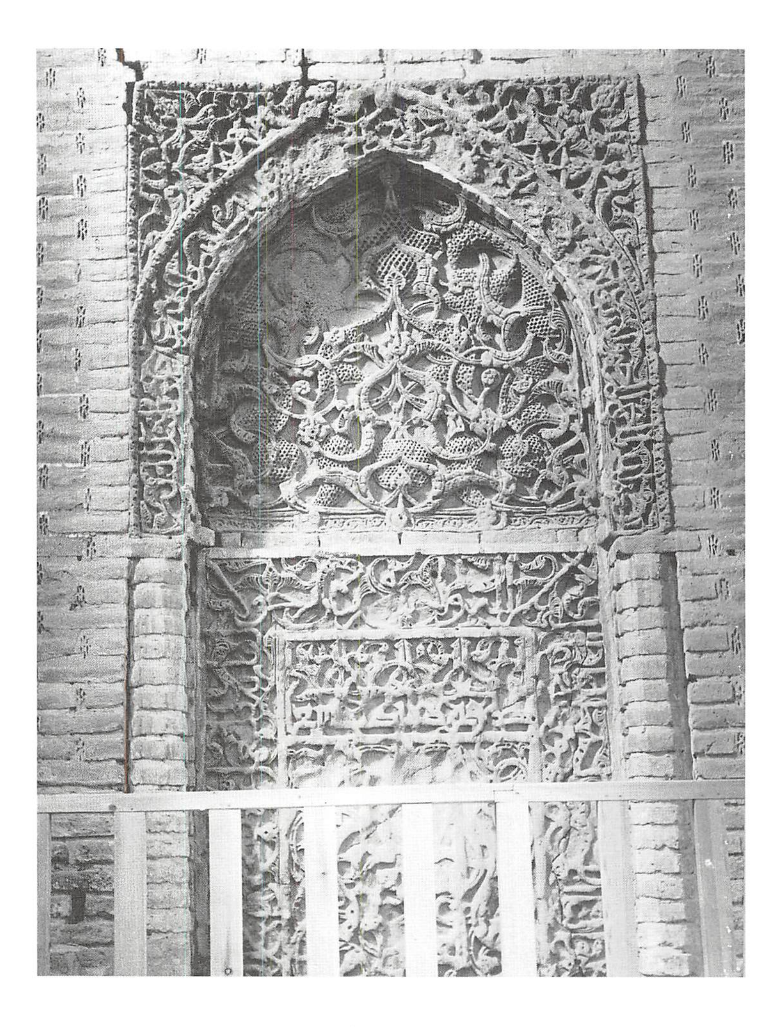
أما طرائق بناء القبّة نفسها والعقود عمومًا، فهي تطرح مسائل أكثر تعقيداً، ذلك لأنّنا نفتقدكثيراً من المعلومات، رغم المحاولات الأوّلية لغودار Godard. وقد ظهر أوّل المستجدّات المهمة في خرّاقان، وهي قبة مزدوجة بلَبِنات الطّوب، يختلف مظهر قوقعتيها المتّصلتين بربطات من اللّبنات المُتناوبة. ويُحتمل آخر المطاف أن تكون القبّة المزدوجة مشتقّة من المعمار الخشبيّ، كما وجد بعضهم وشائج قرابة بينها وبين خيام الرُّحّل في آسيا الوسطى. لقد أتاح التّخفيف من وزنها إمكانيّات جديدة فيما يتعلّق بالشّكل الخارجي، وعبّد الطّريق للقباب الهائلة العائدة للعصر التيموري.

إنّ دراسة غودار والفحص الدقيق الذي قام به م.ب. سميث M. B. Smith لقبّتيْ برسيان وسين يؤكّدان الانطباع البصري الذي ينتُج لدى النظر إلى قباب مرو وأصفهان وأردستان، وعن العقود البرميليّة والمتقاطعة لبعض المساجد الصغيرة غرب إيران. إنّ ندرة الخشب منعت الاستخدام المنتظم لتقنية تمحور الهيكل الحامل للقبّة، لذلك لجأ البنّاؤون إلى شبكة من اللّبِنات على شكل أضلاع - تُغطّى عادة من الخارج - يعمدون إلى تعبئتها تدريجيًا بلَبِنات مصفّفة في اتّجاه مختلف، والأرجح أنّ أضلاع القباب الصّغيرة كانت تُملأ في الأول، أما في الكبيرة منها فكانت تُبنى وتُملأ في الوقت نفسه. ويجب في هذا الصدد، أن نلفت النظر إلى نقطتين جوهريّتين، أولاً: الأضلع ليست وظيفيّة لأنّ كتلتها بعد إتمام القبّة تصبح مُدمجة مع بقيّة القبّة. وحتى عندما تكون القبّة بارزة، كما هي الحال في مرو فهي مجعولة للبناء والتركيب، لا للدعم. ثانيا: نُلاحظ أحيانًا أنّ شبكة الأضلع بسيطة ومباشرة تقود من قاعدة القبّة إلى سنامها، لكنّها تُشكّل في أحيان أخرى، عناصر زُخرفيّة متفاوتة التّعقيد. وتبقى القطعة المتميّزة والفريدة من بين القباب المعقّدة قبّة أصفهان الشماليّة الشرقيّة، غير المألوفة، بأضلعها الخمسة [214].

ورغم أنّ بناءها أكثر بساطة فإنّ قباب أصفهان الأصغر حجمًا — التي أُعيد بناء العديد منها في الأزمان اللاحقة - والعقود والقباب الأصغر في البنايات المُعاصرة الأخرى كانت مبنيّة عادةً، وفق المبادئ ذاتها للقباب الأكبر حجمًا، وكانت سمتها المميّزة ذلك التنوّع الكبير لتغييرات طفيفة، أدخلها البنّاؤون في عدد قليل من العمليّات الأساسية التي أصبحت معياريّة في المنطقة برمّتها.

لعلّ الوقت مبكّر لاستخلاص نتائج نهائية، ومع ذلك يتّضح اتّجاهٌ لا رجعة فيه على ما يبدو هو أنه مهما كان التّاريخ المبكّر للعقود والقباب في إيران ودون الالتفات إلى البنايات الخارجة عن المألوف مثل الضريح السّاماني في بُخارى وإنّ النصف الثّاني للقرن الخامس هـ/ الحادي عشر م أقدم زمن يُمكن إثباته لتطوّر فن المعمارة الإيراني في مجال القباب والعقود المَبنيّة بلَبِنات الطّوب. وقد كان بناءً فريدًا ومتميّزًا، وشديد الأصالة، ومتناسقًا أسلوبيًا (مع تنوّعه المُدهش).

لقد تطوّرت هناك جماليّة للقبّة، ومن بين الأشكال المهمّة — سواء كانت تُغطّي ضريحًا أو تعلو غرفة القبلة في المسجد - فقد صُوّرت وصُمّمت القبّة فقط انطلاقًا من الدّاخل بالأساس. وحتّى إن كان إدخال القبّة المزدوجة يُبشّر بالتّغيير، وحتّى إن كان ذوقنا المعاصر يميل أكثر إلى المظهر الخارجي المجرّد لجامع أصفهان، وخُطوطه الخالية من الزّخرف، فما من شكّ أنّ في معماريّي ذلك العصر وجّهوا جلّ طاقاتهم للفضاءات الدّاخليّة بمنطقها المتين، وتوليفاتها الرياضيّة، وتأثيراتها الزخرفيّة، ومقرنصاتها. ورغم كونها مجرّد معلم من الخارج، فإنّ القبّة الإيرانيّة من الدّاخل ظُلّة حامية من أشعة الشمس، فلا غرابةَ عندئذ في أن تُصبح مقبولة بوصفها رمزًا لما هو أكثر قُدسيّة، ولاتّجاه القبلة، وللضّريح المشهد. وهكذا تنضمّ القباب الإيرانية إلى أقدم الأعراف في مجال الضرائح المقبّبة، ولم يحصل ذلك إلاّ بعد أن تطوّرت العقيدة، وطقوسها الدينية. ويُحتمل أنّ أغراض إحدى هذه القباب - الشمالية الشرقية في أصفهان - كانت مدنية أكثر ممّا هي دينية. ويشير ترتيبها المرهف وعناصرها الزخرفية إلى مُصمّم عبقري استلهم من الأشكال المعيارية ليُبدع عملاً فنيًا يعتمد على تفكير هندسي متطوّر جدًا، ومن أبدع ما يكون. وحديثًا، توقع بعض الباحثين أنّ هذا العمل قد يكون نتاج محاورات فكرية أشرف عليها الشاعر والرياضي العظيم عمر الخيّام، وإن لم تجد رؤيته أتباعًا، فقد يعود ذلك إلى أنّ التقنيات المعاصرة لم تكن قادرة على مضاهاة تعقيدها، أو لأنّ وظيفتها الخاصة لم تجعلها نموذجًا يُتّبع إلاّ بعد مرور فترة طويلة عندما ظهرت أذواق أخرى.



الزخرفة في فن العمارة :



[243] أردستان، مسجد، المحراب

[244] عسكري بازار، قوس، أوائل القرن الحادي عشر الميلادي

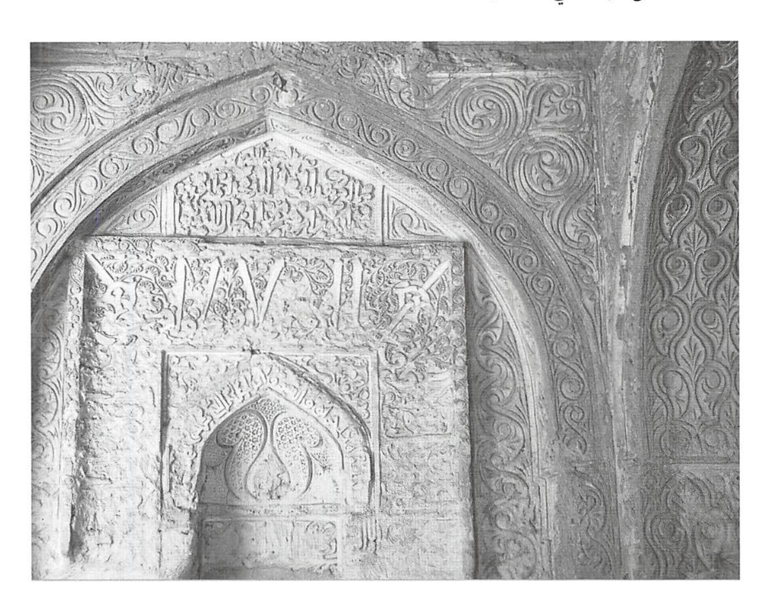
إنّ الزخرفة المعمارية للقرنين الخامس، والسادس هـ/ الحادي عشر، والثاني عشر م وفيرة بصورة غير مألوفة، كما أنها متنوّعة، وصعبة التأويل في آنٍ معًا. فقد أُنجِزت المنشآت المعمارية المتميّزة مثل قباب أصفهان توازنًا بديعًا بين العمارة والزخرفة. أمّا غيرها كبعض الضرائح والمآذن فهي تميل إلى جعل القيم المعماريّة في خدمة التأثيرات الزخرفيّة، بينما كانت في البنايات المدنيّة لآسيا الوسطى وأفغانستان غرفًا مغطّاة تمامًا بالزخرفة. بقي أن نرى هل تُوجد تفسيرات إقليميّة ووظيفيّة لهذا التنوّع، أم أنّه حدث انفجار في مجال البناء والتشييد؟ أمّا فيما يتعلّق بدلالات الزخرفة، فيبدو أنّ تحاليل بولاتوف Bulatov ومدرسة طشقند قد فكّت المبادئ الهندسيّة المعقّدة الكامنة وراء بعض التصاميم، إلاّ أنّ الأبحاث الحديثة انتقدت في الآونة الأخيرة هذه النتائج، وأظهرت المنشورات الكاملة أو الجزئية المتعلقة بخرّاقان، وجام، وترمذ، وعسكري بازار، وغزنى أنّ الكتابة أو الرّسوم كانت تعبّر عن أفكار معيّنة، ولم يتأكّدْ بعدُ إنْ كانت هذه الأفكار استثناءات، وإن كان الرّابط بين التّصميم الهندسي والفكر الرّياضي تقنيًا وميكانيكيًا بحتًا، أم كانت له تأثيرات ثقافيّة أكثر عمقًا. وباختصار فإنه يجب الإقرار بأنّ مهمّة تأويل الزخرفة في فن العمارة ما زالت مُحاطة بالشكوك، وسوف نقتصر على نقاش تقليديّ للتقنيات والمحاور.

التقنيات

اشتُقّت التقنية الأكثر أصالة من موادّ البناء نفسها، وكانت لَبِنات الطّوب أكثرها انتشارًا، بل إنّها في أصفهان وفي غيرها من مساجد غرب إيران أعطت بعض التأثيرات الزخرفيّة الرّئيسة التي سبق أن تحدّثنا عنها بإسهاب.

استُخدمت الرّسوم قِطعًا فنيّة في حدّ ذاتها، كما في عسكري بازار، ولإضافة الألوان إلى الوسائط الأخرى. كانت الزخرفة في خوارزم بوجه خاصّ من الخشب: لوحات خشبيّة مطعّمة ومنقوشة، أو أعمدة وتيجان خشبيّة مغطّاة بالتّصاميم. غير أنّ الجصّ كان أهمّ تقنية للزخرفة المضافة إلى البناية. وهو ما أطلق عليه البنّاؤون الفرس: غاش (ويُسمّى عادة غانش بالطّاجيّة، وهي التسمية الشائعة بين المؤرخين المُدرّبين في الاتحاد السّوفياتي سابقًا). وظهر الجصّ في كلّ مكان مع تنوّع فائق في الكميّة، والغرض، والنّوع. وفي القبّة الجنوبيّة الغربيّة في أصفهان [213] وفي الإيوان الجنوبي في أردستان يبدو الجصّ على المساحات شبه المثلثة الفاصلة بين الأقواس والمتكونة من لَبِنات المثمّن نوعًا من اللّحاف المطرّز يُغَشّي المساحة، أمّا في أردستان [243] وعسكري بازار [244]، وزواره [245]، ومرو، وفي مواقع أخرى فقد اختار المعماريّون أو المزوّقون المحراب، أو توليفة من المشكاوات، أو إفريزًا، أو بوّابة، لتغطيتها بزخارف جصيّة منفصلة. وأخيرًا في رباط شرف، وترمذ، وجام، فتغطّي الزينة الجصيّة الجدران حتّى تكاد تطمس معالم العمارة نفسها.

وهكذا يبدو أنّ التقنيّتين الرّئيسيّتين – إحداهما تعتمد على البناء ذاته باللّبِنات، والأخرى على التّغطية بالجصّ لإنتاج الزّخرف – تمثّلان مقاربتين متقابلتين، رغم أنّهما تلتقيان كثيرًا من الأحيان في البناية عينها. كما يبدو غريبًا أنّ إحداهما – الجصّ – كان لها تاريخ طويل في الفنّ قبل الإسلام وفي الإسلام، بينما بدأت الأخرى – لَبِنات الطّوب – في القرن الرابع هـ/ العاشر م، وأينعت تمامًا في الخامس هـ/ الحادي عشر م.



[245] زواره، مسجد بامونار، المحراب

إنّ مقارنة استخدام اللّبِنات في بخارى، أو الجصّ في نائين بالتقنيات عينها في القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م تُظهر أنّ البنايات السّلجوقية في إيران أَخضعت بمزيد من النجاعة تأثيراتها الزخرفيّة لفن العمارة منها، دون التّضحية بالقيم التزيينيّة. ولا شكّ في أنّ هذه النّقطة تبرز أكثر فيما يتعلّق باللّبِنات، لكنّها توحي مجدّدًا بأنّ الإبداعات المعماريّة كانت عمومًا، أكثر قوّة من الزخرفيّة إبّان القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م.

ثمّة صنف أخير من الزّخرفة المُضافة إلى المنشآت المعماريّة يتعلّق بوحدات تُجهّز مسبقًا، ثمّ تُوضع نافرةً، أو تُستخدَم غالبًا نوعًا من الفسيفساء على مساحة الجدار، ما بين اللّبِنات أو فوقها، أو على سرير من الجصّ. وكانت هذه الوحدات مصنّعة أحيانًا من الطين المشوي كتلك التي نشاهدها على إحدى القباب الكبيرة في أصفهان، أو على بعض الأبراج في أفغانستان، والشّائعة أكثر في آسيا الوسطى وأذربيجان. غير أنّ الأصناف اللاّفتة للنظر أكثر هي المربّعات الخزفيّة ذات البريق المعدني، أو لَبِنات الآجر. وتُعرف هذه المربّعات اليوم باسم "القاشاني"، وقد توسّعت دلالة هذه المفردة لتشمل التّقنية كلّها. كما أصبح لاحقًا استخدام الخزفيّات ذات البريق المعدنيّ في الزّخرفة المعمارية إحدى أهمّ خاصيّات الفنّ الإسلامي المتأخّر، ولا سيّما في إيران، وكذلك في الأناضول، ومناطق أخرى. ومن المؤكّد أنّها بدأت في إيران إبّان العصر الوسيط، لكنّنا لا نستطيع أن نجزم أين حصل ذلك بالضّبط، أو بأيّ شكل. وتُشير الأدلّة التي دُرست حتّى الآن إلى أنّ الخزف ذا البريق المعدنيّ الفيروزي الأزرق غالبًا قد استُخدِم منذ القرن الخامس هـ / الحادي عشر م في دمغان وخرّاقان، وبصورة مدهشة أكثر في الأضرحة الآذريّة بمراغة، وناخيتشيفان. ومع ذلك وباستثناء عدد من المحاريب الرّائعة المعروفة في المتاحف عبر العالم، وشرائط كتابيّة أُنجزت على الخزف ذي البريق المعدني، وإنّ هذا البعد الجديد في اللّون بقي - وقتئذ - مُستَخدمًا باحتشام وعنصرًا ثانويًا. وكان البعد اللّوني المستحدث يرمي ببساطة إلى إبراز خطوط زخرفيّة معيّنة، وليس تحويل مساحة الجدار برمّتها.

المحاور

في غياب الدراسات المتخصّصة التي تُفرَد لكلّ بناية على حدة، يَجدُر بنا أن نعدّد محاور الزّخرفة المستخدمة في إيران خلال القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر، والثاني عشر م بغية التعرّف إلى مصادرها. بل يجدُر حتّى أن نتناول مبادئ الزّخرفة المعمارية كلّها. ومن بين محاولات التعميم - القليلة حتى الآن - تُحلّل بعضها عددًا ضئيلا من البنايات الفردية، بينما تُعالج أخرى نواحي محدودة من الزّخرفة، أو تهتمّ بمناطق محصورة جدًا. أمّا الدراسات القليلة التي سعت إلى استنتاجات أوسع فقد فعلت ذلك عمومًا في سياق يُجانب التاريخ.

اتّبعت معظم الزّخرف ولا سيّما في المساجد خطوط العمارة أو ملء فراغات الجدران التي وفّرها البناء. يتألّف النّوع الأوّل من الزّخرفة من شرائط مستقيمة وطويلة تفصل جزءًا عن آخر، أو من خطوط منحنية تتّبع العقود أو القباب. ويُغطّي النّوع الثاني المساحات شبه المثلثة الفاصلة بين الأقواس، أو الطبلة، أو وحدات المقرنص، أو اللّوحات المربّعة والمستطيلة، وكان هذا النّوع عمومًا، مرتبطًا بالعمارة، غير أنّ الموتيفات في بعض الأحيان، تتطوّر مستقلّة عن أيّة ضرورة هيكليّة. وهكذا تُزخرَف كلّ وحدة أسطوانيّة من المنارات المشيّدة بلَبِنات الطّوب، وحدَها. كما أنّ منار جام - البسيط في حدّ ذاته - يكاد تكون مغطّى تمامًا باللّبِنات الزخرفيّة المعقّدة وبالجصّ على وجه الخصوص.

ثمّة في المساجد وغيرها من البنايات الدّينيّة منطقتان حازتا تقليديًا زخارف مدهشة: المحراب، والبستاق الذي تطوّر حديثًا، حيث تتألف المنطقتان من مساحات وفجوات عديدة. والأرجح أنّه كان يُنتظر من التّوليفة الزخرفيّة أن تُوحي بشيء من حركات العمارة. وختامًا، فإن القصور وفي بعض البنايات المدنيّة والدينيّة الأخرى يُغطّى الجدار المسطّح بالتّصاميم الزخرفيّة تمامًا. ويفضل الفنّان القائم على التزويق عادةً تقسيم المنطقة إلى وحدات متعدّدة الأضلع، كما هي الحال في ترمذ، على سبيل المثال.

ينقسم التنوّع الكبير للأشكال المتوافرة إلى مجموعتين: شرائط طويلة تَفرِض الخطوطُ المعماريّة عرضَها، وطولَها، واتجاهَها، أو أنها تُوظّف كما في المآذن لتقسيم المناطق المزخرفة الكبيرة، والمساحات التي تبرز منها. وتتألف الشرائط أساسًا من عناصر هندسيّة بسيطة، أو نصوص منقوشة في اللّبِنات وفي الجصّ.

إنّ الكتابة أكثر ندرة على المساحات الكبيرة، لكنّ هناك مزيدًا من العناصر التشكيلية المعقّدة، وكذلك الهندسيّة والنباتية منها. ومع ذلك تنطبق جلّ المفردات الزخرفيّة، والمبادئ الرّئيسية للتشكيلة على النّوعين من المساحات.

يطغى على الزّخرفة المبدأ الهندسي، ويتجلّى في صورته الأكثر صفاء في المآذن والأضرحة البديعة المبنيّة بلَبِنات الطّوب، لكنّه حاضر أيضًا في جصوص ترمذ، وفي التشكيلات النباتيّة لمنار جام، وفي أغلب المحاريب غرب إيران. ويتبيّن من العمل الشّاق الذي أنجزه ل. رمبل L. Rempel وم. س. بولاتوف M.S. Bulatov أنّ الشكل الرّئيسي هو الدّائرة. ويرتبط كلّ شكل متعدّد الأضلاع بالآخر من خلال الدّوائر المحاطة أو المحيطة بها، وبعبارات أخرى: باستخدام المسطرة والفرجار يمكن اختزال الموتيفات في شبكة هندسيّة تُحدّد نقاط تقاطعها إمّا بالقواعد المعقّدة لقسمة محيط الدّائرة أو في بعض الحالات بالوسط الأمثل أو نقطة الاعتدال Golden Mean. إلاّ أنّ التحريّات حول ممارسات المعماريّين والرّياضيّين أثارت عدّة تساؤلات حول الاستخدام الفعلي لمركز الثّقل؛ فبعد بناء الشبكة الهندسيّة يلجأ الحرفيّ إلى موضوعات لملء الفضاءات أو لإضفاء مزيد من المرونة واللّين، كما يعمد أحيانًا إلى كسر الخطّ الهندسي





نفسه لتشكيل نجمة في مركز التركيبة. ولكن عادة ما تكون الأشكال النباتيّة هي الّتي تعطي الحركة والحياة. وما زالت المواضوعات ذات الأصول العبّاسيّة مستخدمة أو أعيد إحياؤها (ولا سيّما أسلوبيْ سامرّاء "ب" و"ج")، لكنّ الأكثر انتشارا - كما في محراب أردستان [243] - كانت الأرابيسك من الجذوع والورقات (أنصاف سعفات عادة) متفاوتة الأناقة. ويكون للأرابيسك دائماً محورُ تناظر محدّد بوضوح، لكنّ أفضلها يتطوّر على عدّة مستويات متقاطعة تتكرّر، ممّا يخلق حركة في العمق. إضافة إلى ذلك فإنّ الأشكال النباتيّة خصوصًا في الشّرائط قد تحمل شبكة من التّصاميم الهندسيّة التي تُستخدم ركائز للنّصوص المنقوشة. ولم يُحدّد حتّى الساعة تطوّرها الأسلوبي، باستثناء بعض البنايات الغزنويّة والغوريّة المحدودة.

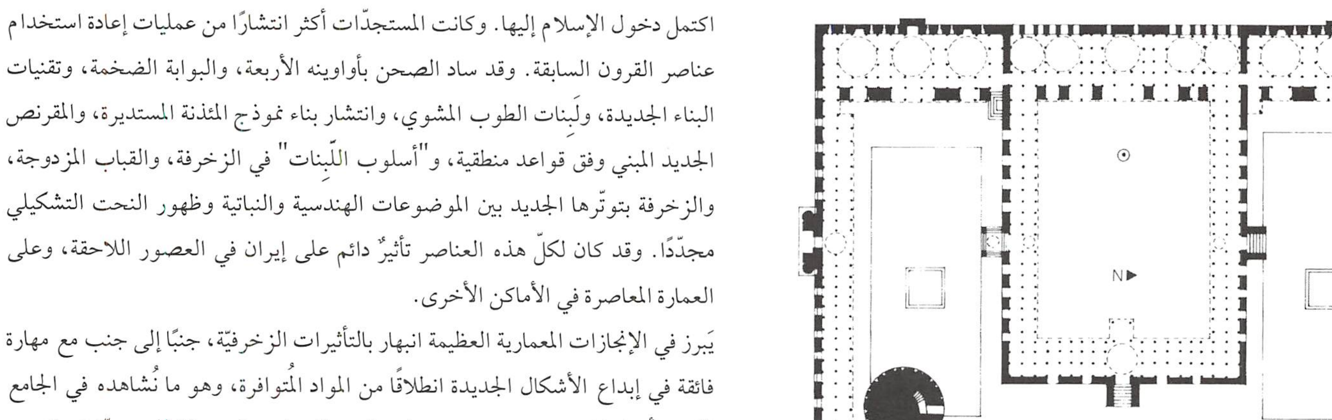
وهكذا فإنّ الزّخرفة في بنايات القرنين الخامس والسادس هـ/ الحادي عشر والثاني عشر م قد تُعرّف بصورة أفضل رُبّما بوصفها حوارًا بين القواعد الهندسيّة الأساسيّة والحركات الحيّة للأرابيسك النّباتيّة. إضافة إلى ذلك كما هي الحال في الصناديق الصّينيّة يُعطينا التحليل درجات مختلفة ومتعدّدة من الموتيفات، انطلاقاً من محور التناظر الأوّل ووصولاً إلى آخر نقطة فرديّة في ورقة منقّطة. وبالتّناسق مع المبادئ الّتي طُوّرت قبل ذلك في الأسلوب الثالث لسامرّاء فإنّ التشكيلة تتألّف من علاقة تجريديّة بين الخطوط والحزّ والمسطّحات. وهناك نظام من النماذج الكامنة يتحكّم في حيويّة الموتيفات ليُعطي قوّة بصريّة إلى أفضل التصاميم. وهكذا يتولّد توازن بين أنماط الطّبيعة الحيّة والتّجريد الهندسي من صنع البشر. ولا ندري حتّى السّاعة إلى أيّ مدى كان هذا التباين إنجازاً فكريًا مقصودًا. لكنّ الأرجح أنّه لم يكن مصادفة أن يحصل ذلك في عصر انتشرت فيه الرّياضيات المعقّدة خلال القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م بواسطة كتب التمارين. ولم يحصل إلاّ في عصور قليلة أنْ وُجد في منطقة واحدة هذا التباين بين المكوّنات الواضحة لأسلوب اللّبنات في مئذنة دمغان [232]، وبين التّعقيد الهندسي لمئذنة بخارى [231]، والثّراء الزّخرفي الّذي يكتسح المحاريب في أردستان وزواره [245-244].

لا نشاهد الرّسوم التّشكيلية إلاّ في الفنّ المدني، وهكذا يبرز في ترمذ [246] حيث هناك وحش خارق للعادة له رأس واحد وجسمان، وربّما تعود أصوله إلى الصّور القديمة في آسيا الوسطى، إلاّ أنّ طريقة معالجته هنا في تركيبة متناظرة يُذكّر بتصاميم الأرابيسك المعاصرة. هناك مجموعة كبيرة من المنحوتات الجصيّة قياساتها قريبة من الواقع، تمثّل أشخاصًا [247] - أمراء في العادة، أو خدمًا أميريًا - ومشاهد من حياة البلاط، تُسنَد عمومًا إلى العصر السّلجوقي في إيران، وإلى الريّ بوجه خاص.

تُعدّ الكتابة آخر موتيف زخرفي يجدر ذكره. وهي متعددة الوظائف، وتظهر في كلّ التقنيات وبأساليب مختلفة متّصلة بأساليب الكتابة التي تطوّرت في الوقت نفسه على وسائط أخرى، وسوف نتناولها في القسم القادم من هذا الفصل. وهناك سمتان متّصلتان مباشرة بالزخرفة المعمارية. إحداهما استخدام الكتابة أداة تركيبية في قاعدة القباب أو حول لوحات الزينة، والأخرى وظيفتها الدلالية المتنوّعة: تُعلن في منار جام رسالة الإسلام، ومن ثمّة تُعطي معنى ملموسًا للبرج. كما تُعرّف في العديد من الأضرحة والمآذن بالرّاعي أو وليّ الأمر، أو هي تشير إلى تاريخ محدّد. تشمل الكتابة في قزوين وثيقة وقف طويلة، تُحدّد ممتلكات وُهبت لأغراض ورعية. كما تُقدّم في غزنى، نصّ قصيدة ملحمية بالفارسية. وسواء كانت الكتابة إعلانية أو تعريفية أو إعلامية، فقد أصبحت - على أقل

[248] دلهي، مجمع قطب منار، القرن الثالث عشر – الرابع عشر الميلادي، منظر مقابل المزار

[249] دلهي، مجمع قطب منار، القرن الثالث عشر – الرابع عشر الميلادي، مخطط

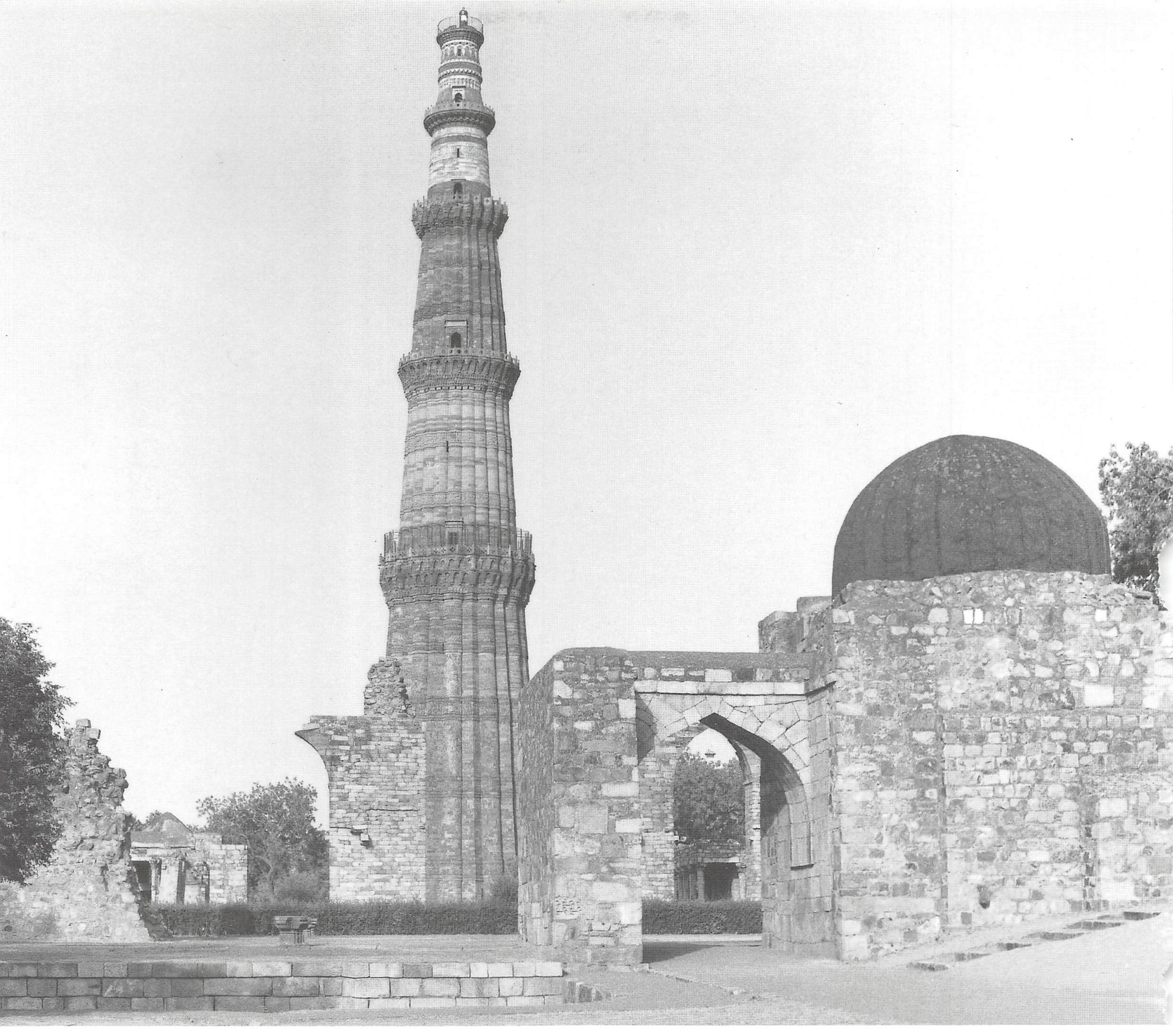


تقدير – أكثر الوسائل تخصّصًا في نقل بعض دلالات العمارة واستخداماتها.

إذا اعتمدنا على معارفنا الحالية حول العمارة الإسلامية في الأقاليم الوسطى الإيرانية بالأساس في القرنين الخامس والسادس هـ/ الحادي عشر والثاني عشر م، فمن الصعب أن نستخلص استنتاجات. وقد كانت عملية البناء مكثّفة، وشُيّدت أعداد هائلة من المساجد والأضرحة والقصور والفنادق التي امتدّت من سباسب آسيا القارية إلى القوقاز وزاغروس. ويشهد ذلك على ثراء إيران ونموّها، وعلى تنوّع الاحتياجات الجديدة بعد أن اكتمل دخول الإسلام إليها. وكانت المستجدّات أكثر انتشارًا من عمليات إعادة استخدام عناصر القرون السابقة. وقد ساد الصحن بأواوينه الأربعة، والبوابة الضخمة، وتقنيات البناء الجديدة، ولَبِنات الطوب المشوي، وانتشار بناء نموذج المئذنة المستديرة، والمقرنص الجديد المبني وفق قواعد منطقية، و"أسلوب اللّبِنات" في الزخرفة، والقباب المزدوجة، والزخرفة بتوتّرها الجديد بين الموضوعات الهندسية والنباتية وظهور النحت التشكيلي مجدّدًا. وقد كان لكلّ هذه العناصر تأثيرٌ دائم على إيران في العصور اللاحقة، وعلى العمارة المعاصرة في الأماكن الأخرى.

يَبرز في الإنجازات المعمارية العظيمة انبهار بالتأثيرات الزخرفيّة، جنبًا إلى جنب مع مهارة فائقة في إبداع الأشكال الجديدة انطلاقًا من المواد المُتوافرة، وهو ما نُشاهده في الجامع الكبير بأصفهان، وضريح سنجر، ومنار جام، والتصاميم الزخرفيّة للحيدريّة في قزوين وفي أردستان وترمذ، وفي ضرائح خرّاقان. ويُمكن إلى حدّ ما مقارنة البحث بلا هوادة عن وصفات جديدة وعن قباب أعلى وزخرفة أكثر دلالة بالنشاط المعاصر في أوروبا الغربية. لقد كانت العمارة في حركة دائمة، تباطأت بعض الشيء بسبب الفتن السياسية الداخلية في أواخر القرن السادس هـ/ الثاني عشر م التي أثّرت سلبًا في توافر الرّعاية والمساندة، إلى أن أوقفتها غزوات المغول.

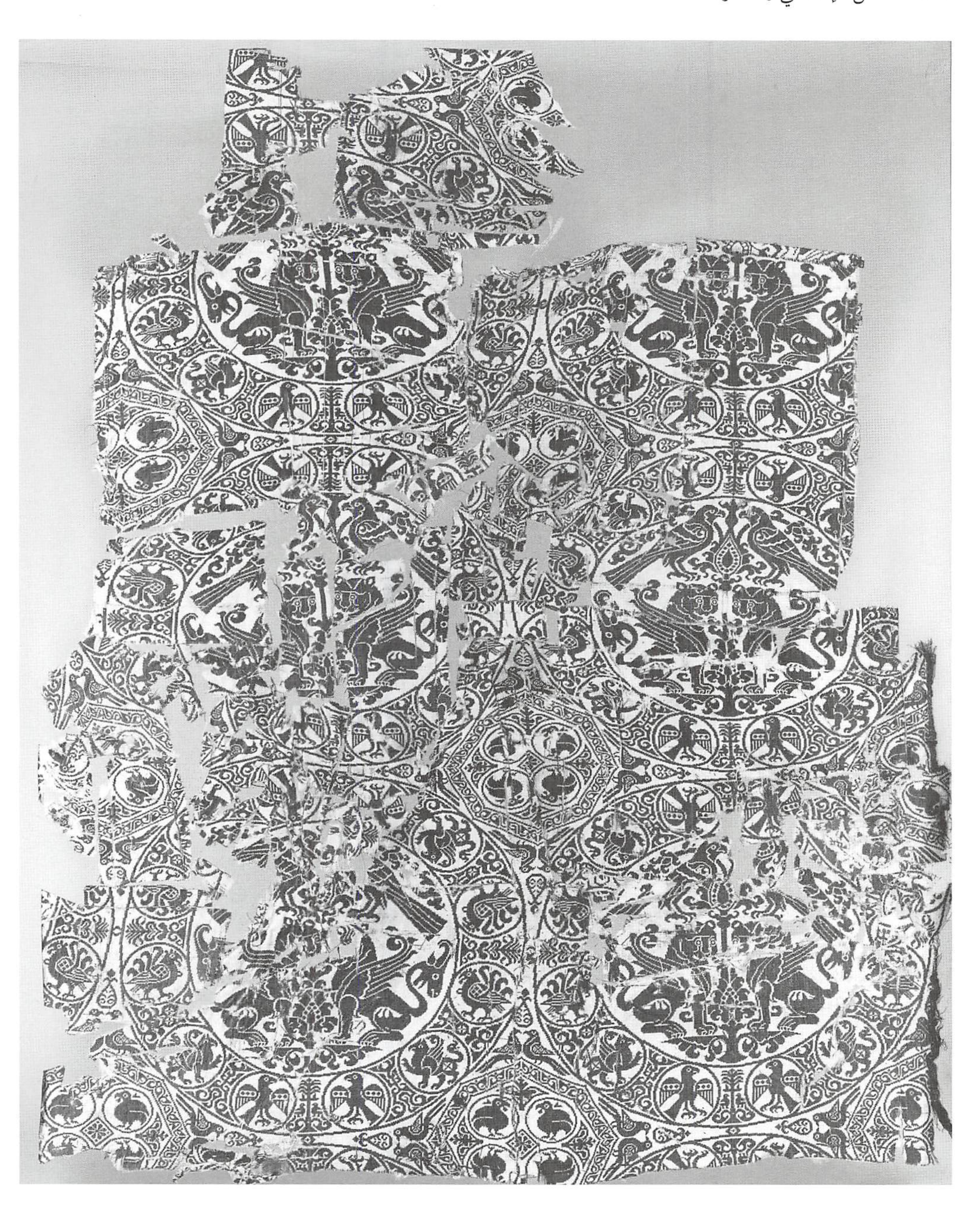
الهند



[250] دلهي، مجمع قطب منار، مئذنة، 1201- أوائل القرن الرابع عشر الميلادي

بلغ الفاتحون المسلمون شبه القارة الهندية منذ العقود الأولى للقرن الثاني هـ / الثامن م، وبقي الإسلام حيًا منذ ذلك الوقت في مقاطعة السّند عند مصبّ نهر الهندوس. وقاد الأمير محمود الغَزْنوي عدّة غزوات ما بين 416-391هـ / 1026-1001م لإرساء الحكم الإسلامي شمال الهند، غير أنّ المراكز الرئيسية للغزنويين والغوريّيين الذين تبعوهم كانت في أفغانستان، وقد شكّلت الهند غالبًا، مصدر الغنائم والكنوز التي أَثْرت بناياتهم ومجموعاتهم هناك. ويتبيّن ذلك بوضوح من التُحف التي عُثِر عليها في حفريّات غَزنى. وكان المتزمّتون في معاداة الصورة والتصوير الذين شكّلوا العمود الفقري لجيوش الفاتحين يهدمون بطريقة منهجية المعالم الهندية. وقد شكّلت سنة 588هـ / 1193م نقطة انعطاف - من الاستغلال والغزو إلى الاستقرار والتنمية المحلية - عندما فتح السلطان الغوري محمد مُؤسس جام في أفغانستانظط مدينة دلهي وجعل منها مركز الهند الإسلامية، وقد ظهرت هنا وفي بعض المدن الأخرى أولى البنايات المعمارية للولاية الجديدة تحت رعاية ولاة السلطان محمد وأتباعه الذين أُطلق عليهم:المماليك.

يُعدّ أكثر المجمّعات العائدة إلى تلك الحقبة لفتًا للانتباه ما يُطلق عليه مجمع قطب منار في دلهي [249،248]، وقد شُيِّد الجزء الأكبر منه في القرنين السّابع والثامن هـ / الثالث عشر والرّابع عشر م على أنقاض معبد هنديّ سالف، وكان الجامع يُشكّل العنصر الأوّل للمجمع، ويتبع مخطّط القاعة المغطّاة التقليديّة القائمة على السّواري، غير أنّ هذه القاعة شُيِّدت وفق الأسلوب الهندي المحلّي بعقوده القديمة ذات الحجارة الناتئة. وبُنيت سنة 595هـ / 1199م واجهة في الجانب القبلي للصّحن. ويلفت الانتباه العقد الإيراني المُحاط بعقود أصغر حجمًا المبني بتقنية الحجر الهنديّة، مع زُخرفة مفرطة بعيدة كلّ البعد عن التقاليد الإيرانية. أمّا العنصر الثاني في قطب فقد كان المنار الشّهير لقطب الدين [250]، والأرجح أنّ الجزء الأسفل لهذا الهيكل الخارق البالغ حاليًا 37 مترًا طولاً يعود إلى سنة 598هـ / 1202م، بينما تعود الأجزاء الثلاثة التالية إلى بضعة عقود لاحقة. أما الجزء

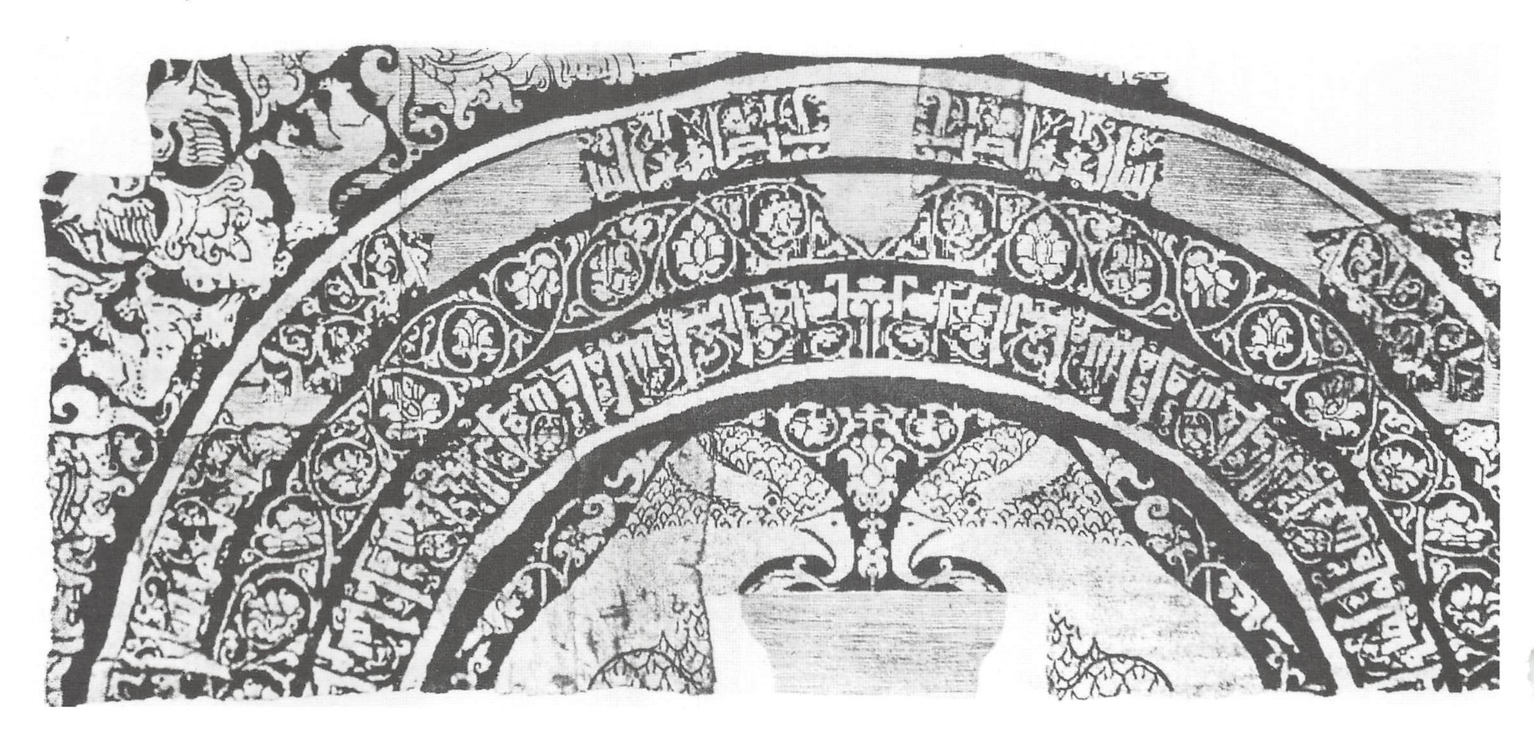


[251] أجزاء من قطعة حرير. متحف فيكتوريا وألبرت، لندن

الأخير فيُؤرّخ في السّنوات الأولى للقرن الرابع عشر م. ونُشاهد - مجدّدًا - نمطًا إيرانيًا مكيّفًا لتقنيات الحجارة الهنديّة. وأقرب نموذج له هو المنار الكبير لجام [234]، الذي لم يتّضح الغرض من بنائه (جنائزيًا أو رمزًا للنصر)، لكنّ التباين بين الكتلات العمودية الممشوقة والتصاميم الزّخرفيّة والكتابية على هيئة حلقات تجعل من منار قطب الدين إحدى أكثر البنايات تعبيرًا في ذلك العصر. وأشرف - ما بين 633-607هـ/ 1211-1236م - شمس الدين التّتمش على توسعة الجامع حتى أصبح يشمل المنار، كما أمر ببناء ضريح تبرز تفاصيل أركانه الحادّة، والأرجح أنّه يُمكن تفسير قسوة الخطوط المعمارية الحادّة من خلال الصّعوبات التي واجهها الفنّانون المدرّبون وفق التقاليد الهنديّة الذين كانوا ينفّذون في هذا المقام برنامجًا يعتمد على تحريم الصور والتمثيلات.

هناك عدد من المساجد الأخرى المعاصرة في دلهي وبهدريوار وبايانا، ولا سيما في عجمر تمثّل بدورها الخصائص المذكورة آنفًا، وقد كشفت التحريات الأثرية الحديثة عن مساجد مبكّرة استخدمت معابدَ فيما بعد، وهي تعود إلى 558هـ/ 1163م (بهدريوار) وإلى حوالَي 602هـ/ 1206م (كمان قرب بايانا)، واستُخدمت في أغلبها مواد بناء هندية. كما كانت هناك أضرحة، وأكثرها لفتًا للانتباه زاوية إبراهيم في بهدريوار المؤرّخة في 554هـ/ 1160-1159م. وقد بُنيت هذه وفق المخطط المربّع الإيراني النموذجي، بمحرابها المزخرف بكثافة، وقبّة بالحجارة الناتئة من الطراز الهندي الصرف.

تكتسي كلّ هذه البنايات أهمية لكونها تعبيرًا خشنًا وقويًا عن تصاميم لَبِنات أُنجزت بالحجارة، لكنّ أهميتها القصوى تكمن في أنّها أمثلة لتلك السمة الدائمة في الفنّ والعمارة الإسلامية: فعندما تستقرّ الثقافة الإسلامية في مناطق جديدة تستبطن الأعراف المحلية وتُغيّرها وفق عاداتها وممارساتها الشكلية والطقوسية. إنّ العادات والممارسات التي ظهرت في الهند كانت أصيلة شرق إيران، لكنّ تقنيات البناء والزخرفة، إلى حدّ بعيد كانت محلية، وتنازلت الهند عن بعض أشكالها التقليدية على غرار النحت التشكيلي، لتصبح



[252] أجزاء من قطعة قماشية حريرية. الطول 24سم. سابقاً برلين (دهلم)، متحف ستاتلخ، مؤسسة الثقافة التراثية البروسية، متحف الفن الإسلامي

إسلامية، غير أنّ الفاتحين المسلمين في القرن السادس هـ / الثاني عشر م تأثّروا بطرائق البناء الهندية، وقد أبدعوا فنّا حافظ باستمرار على أصالته داخل النسيج الإسلامي.

التحف الفنية

كانت إيران المركز الرئيسي لسلطة السلاجقة عند بدايتها، كما كانت المركز الثقافي السلجوقي الذي أثّر بصفة ملحوظة في فنون البلدان الأخرى. وفي العالم الاقتصادي الإسلامي عالي التخصص كان الصنّاع يُمارسون ما يزيد على 250 فنّا وحرفة، وكانت صناعات النسيج أهمّها على الإطلاق، وأكثرها جلبًا لليد العاملة (كما كانت الحال في الحقبة الإسلامية المبكّرة). لم تقتصر صناعة النسيج على إنتاج الملابس (بما فيها العمائم والجوارب والمناديل والأوشحة والأحزمة)، بل كانت تغطّي كذلك لوازم الفراش والغطاء، ومواد التنجيد للمُضرّبات والوسائد، والمناشف ومناديل المائدة والستائر والأقمشة والزرابي، وكذلك أكياس التخزين لكل أنواع السلع الجافة، أضف إلى ذلك الأقمشة التي على هيئة "الأكسية الشرفية" الممنوحة بأعداد كبيرة إلى المسؤولين المستحقّين، والتي كانت تُضفي الحظوة والهيبة على متلقّيها ومُهديها على السواء. و قد أدركت إيران الاكتفاء الذاتي فيما يتعلق بمتطلباتها في مجال النسيج، كما كانت المزود الرئيسي من الأقمشة الحريرية الفاخرة إلى البلدان المتوسطية وقتئذ. بل أدت دورًا أكثر أهمية ومردودية في تربية دودة القز.

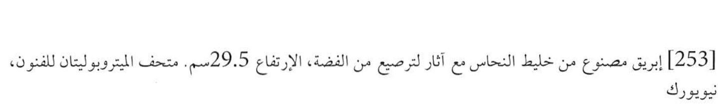
أدخلت هذه المنتجات قوس قزح من الألوان على الحياة اليومية لمستهلكيها، ويتّضح الذوق الرفيع لدى اختيار الألوان في الملابس الرجالية والنسائية على حدٍّ سواء. وكانت الألوان الخضراء والحمراء والزرقاء والصفراء الفاقعة شعبية جدًا، وتتداخل ضمن شرائط وتموّجات وغيرها من التصاميم المنتشرة. كما كان الذوق العام يميل إلى تأثيرات التموّجات اللّونية على غرار التذهيب واللّمعان والبريق والتقزّح اللّوني. وكان الطّلب عاليًا جدًا على هذه الأقمشة، وتُدفع من أجلها أثمانٌ باهظة. وكانت الأقمشة الحريريّة المزركشة من تستار في خوزستان على سبيل المثال مضرب الأمثال في تألّقها، بل ظلّت تُذكر استعارةً مجازيّةً للتّعبير عن جمال الشّعر وزهور الرّبيع وحتى على الوجنة النديّة للمحبوبة. وإلى جانب هذه المنطقة جنوب غرب إيران كانت هناك مناطق أخرى على امتداد السّاحل الجنوبي لبحر قزوين وفي الولاية الشرقيّة لخراسان شهيرة بأقمشتها في كافة أرجاء العالم الإسلامي. وكان الحرير يُمثّل المادّة الفخمة بلا منازع، تُنسَج منه أقمشة مزركشة فضلاً عن استخدامه في العديد من الملابس الأخرى، كما توافرت الأقمشة القطنية والصوفية الفاخرة.

تُمثّل أغلبيّة الأقمشة الإيرانيّة القليلة التي وصلت إلينا من العصر الإسلامي الوسيط قمّة الأسلوب السّاساني في ترتيب المساحات، وفق سلسلة من الدّوائر المتشابكة العريضة، وتحتوي كل دائرة على رسوم حيوانات مع تصميم ثانويّ بيني ذي طبيعة نباتيّة في العادة، لكنّه يتألّف من حيوانات صغيرة في بعض الحالات. لقد اندثرت تلك الأبّهة الفخمة للأقمشة الحريرية الإيرانيّة المبكّرة [202]، وحلّ محلّها ترتيبٌ أكثر كثافة يتألّف من عناصر صغيرة. ونجد في الغالب هنا أكثر من حيوان واحد أو حيوانين تقليديين وسط كل دائرة، إضافة إلى استخدام الأشكال النباتية محاورَ مركزيّة ولملء الخلفيّة [251]. كما تؤدّي الزخرفة الخطوطية دورًا مهمّا، ويتألف عادة من سطر أو سطرين بالخط المزوي الجميل [252]. وإضافة إلى الترتيب ضمن دوائر، الرائج بكثرة، والذي تتبّعناه منذ العصر الإسلامي المبكّر فإنّ الأقمشة الحريرية الإيرانية التي وصلت إلينا تعرض العناصر المفصّلة والمعقّدة التي اشتهرت بها مُرتّبةً داخل أطواق هندسية. ولم نتمكّن حتى الساعة من نسب أية أنسجة إيرانية تعود إلى هذه الحقبة إلى منطقة بعينها، باستثناء أقمشة "الطراز" التي ذُكرت عليها مدينة التصنيع. وهذا الأمر مؤسف جدًا، ولا سيما أنّ مصادر العصر الوسيط تذكر العديد من هذه المراكز.

على الرغم أنّ كميات كبيرة جدًا من التحف المعدنية تلِفَت، ولا سيما تلك المُصنّعة من الفضة والذهب، جراء التآكل وإعادة صهرها وغير ذلك من الشطط، فقد وصلت إلينا كميات أكبر منها أصيلة الأقاليم الإسلامية الشرقية تعود إلى هذه الفترة ممّا وصل إلينا من أقمشة حريرية. والمؤكّد أنّ هذه الأقمشة تتلف بسرعة أكبر، ويسهل قصّها وتقطيعها. وأنّ كمية الأوعية والأواني التي وصلت إلينا في حالة جيدة و في مختلف الأشكال مذهلة حقًا: مزهريات، وعلب جواهر وأخرى متنوعة الوظائف، ومحابر، ومقالم، وسطول، وأباريق، وقِنان وقوارير، وجِرار، ومرشّات لماء الورد، وصناديق. كما توجد أطباق، ومرايا، وأشياء متنوعة كالمفاتيح، والأقفال، والمصابيح وأغطيتها، والشمعدانات، والمباخر، والمهاريس، وحوامل الأطباق والقوارير، وحجر الخفّان، والأسطرلابات، والكرات الأرضية. ثم هناك أشياء غير مألوفة مثل المباخر على شكل الحيوانات والأحواض. ورغم أن أسلحة ذلك العصر كالخوذ والسيوف ودروع المحاربين والخيول كانت موجودة بلا ريب، يبدو للأسف أنها تلفَت تماماً. كما لم تصل إلينا المواقد، ولا مشبّكات النوافذ، ولا الطبول.



[254] حِلة بقاعدة مصنوعة من خليط النحاس ومرصعة بالفضة، الإرتفاع 26.7سم. متحف كليفلاند للفنون، كليفلاند



[253] إبريق مصنوع من خليط النحاس مع آثار لترصيع من الفضة، الإرتفاع 29.5سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



كانت سبائك النحاس دون منازع أكثر المواد استخدامًا، كما وصلت إلينا أيضًا أوانٍ فضية عليها أجزاء ذهبية وتصاميم بالنيالو. وإذا استثنينا العملات النقدية فإنه لم تصل إلينا التحف الذهبية - مع بعض الاستثناءات النادرة - إلاّ في المجوهرات. لكن إذا اعتمدنا على المصادر الأدبية وعلى عدد من الأسماء التي ترافقها كنية "الصائغ" يبدو أن الذهب كان شائعًا واستخدامه رائجًا بما فيه الكفاية.

إنّ ما يلفت النظر كثيراً في التحف المعدنية للأقاليم الإسلامية الشرقية وقتذاك هو تنوّع الزخرفة، حتّى في القطعة الواحدة. وقد اقتُرح تفسيرٌ يَسند إلى أنّ تلك الحقبة شهدت تطوّر طبقة وسطى قوية في شمال شرق إيران أسست رعاية للفنون أكثر تنوّعًا، ويبدو أنها كانت تسعى إلى التعبير عن احتياجات اجتماعية وشخصية وعرقية وأدبية وطائفية أوسع ممّا كانت عليه الحال في الرعاية التقليدية الأكثر تناسقًا للأمراء. ويمكن القول بعبارة أخرى إنّ الطبقة الوسطى في هذا الجزء من العالم الإسلامي بلغت درجة من الثراء والسلطة الثقافية سمحت لها بأن تفرض أشكالاً وموضوعات جديدة في الفنون، وأتاحت الأنشطة التجارية المربحة ظهور طبقة ثرية من التجار الحضريين الذين يميلون إلى شراء السلع المصنّعة، وقاد هذا الطلب إلى ارتفاع في الإنتاج شجّع ظهور طبقة ثرية من الصنّاع؛ لأنّ التحف كانت نسبيًا باهظة الأثمان. أُسندت عمومًا الكميات الكبيرة من التحف التي وصلت إلينا من حوالَي أواسط القرن السادس هـ/ الثاني عشر م إلى تأثير الوضع الاقتصادي الصاعد الذي حمل ما أُطلق عليه "الفورة الفنّية".

ظهرت في القرن التالي تقريبًا تحوّلات هائلة في التحف الفنية، وازدادت بصفة ملحوظة كميات التحف نفسها، كما تغيّرت مساحات التحف الوظيفية من خلال الزخارف الحيوية التي كانت متباعدة باعتدال عمومًا، ومكيّفة تمامًا للأشكال التي أُنجزت عليها. ونُظّمت الموتيفات وفق إيقاعات بسيطة، أو ضمن أشرطة متقاربة في أحجامها وأهميتها. وتبرز من

بين هذه التصاميم رسوم الحيوانات المؤطّرة وحدها أو في أفاريز، كما ظهرت الأشكال البشرية بعد أواسط القرن السادس هـ / الثاني عشر م، وكانت بدورها في مشاهد فردية أو ضمن أفاريز مدروسة لمشاهد الصيد والمراتع. ولم تتراكم الزخارف إلاّ عن قصد في بعض القطع المبهرجة مثل سطل الاستحمام [257، 258]، الذي تظهر عليه نية إبهار الرائي بثراء الموتيفات وكثافتها.

تظهر الكتابات المنقوشة على كل التحف تقريبًا، وإذ تتألف عادة من جُمل من التهاني مجهولة المصدر، فإنّها تُقدّم أحيانًا معلومات مهمة حول ولاة الأمر والصنّاع وتواريخ الصنع، رغم أنها نادرًا ما تذكر مكانه. وحُرّرت أغلبية النصوص بالخط المزوي [253]، ومنه ذلك النوع المضفّر صعب القراءة في الغالب، مع أن بعض الكتابات كانت بالنسخي البسيط، أو بالخط الجديد المجسّم، المزدان بالزخرفة الحيوانية [254]. ونالت الكتابة عمومًا الأهمية نفسها التي حظيت بها أنواع الزخارف الأخرى، كما انتشرت التصاميم الهندسية، ونجدها في موتيفات وحدها أو في أطواق ضيّقة تؤطّر الموتيفات الفردية في أغلب الأحيان وتصل بعضها ببعض، كما يمكن مشاهدة ذلك في ما يُسمّى: "كوب وادي" [254] (نسبة إلى J. H. Wade الذي وفّر المال لشرائه).

كان النقش أكثر التقنيات انتشارًا في مجال زخرفة القطع المُصنّعة من سبائك النحاس، ولا سيما قبل أواسط القرن السادس هـ / الثاني عشر م، أمّا تقنية الخرم فكانت شائعة لزخرفة قوائم الشمعدانات وحوامل الأطباق، كما كانت إجبارية لزينة المباخر. أمّا التقنية السائدة في المرايا والمهاريس فهي النقوش النافرة التي تُنجَز أساسًا بصبّ القوالب، وبالنقش أحيانًا في آن معًا. وكانت هناك تقنية أخرى أقلّ انتشارًا، لكنها تُقدّم مزيدًا من التنوّع، تتمثّل في صبّ الصلب على أشكال حيوانية تُستخدم عادة مقابضَ أو زينةً لها [255]، وأغطية وفوهات أو قوائم للأواني الصغيرة وغيرها من الأوعية. أمّا التقنية النافرة، فقد اقتصرت بالأساس على أفاريز الأسود والحيوانات العجيبة أو الطيور، واستُخدمت في أخاديد ونحوتات مجموعة من الشمعدانات والأباريق العائدة إلى أواخر القرن السادس هـ / الثاني عشر م، والمصنّعة في هرات، من أرض خراسان التي تقع اليوم غرب أفغانستان [256].

وتُعدّ هذه التحفة الأخيرة بدورها نموذجًا بديعًا لتلك التقنية التي برزت في أواسط القرن السادس هـ / الثاني عشر م، ونقصد بها تطعيم المعادن بالفضة والنحاس الأحمر (ويبدو أنّ استخدام هذا النحاس انقطع حوالَي 629هـ / 1232م)، ثم انطلاقًا من 647هـ / 1250م تمّ تطعيمها بالذهب. مع أنه استُخدم التطعيم مبكّرًا في العصر الإسلامي [91، 100]، لم يكن رائجًا على ما يبدو في العصر موضوع دراستنا. والأرجح أنّ عودته فجأة على نطاق واسع كان نتاج الثراء الحديث للحواضر التجارية شمال شرق إيران المذكورة آنفًا، وهو يعكس اللهاث الاستهلاكي بين حديثي النعمة. وقد صُنّع - بالفعل - السطل [257، 258] الذي يُعدُّ إحدى التحف المبكّرة الأكثر بهرجة سنة 558هـ / 1163م من قِبل متخصص في صبّ المعادن وزخرفيّ في هرات ليُقدّم هديةً إلى تاجر، وكانت هذه السطول تُستخدم عادة في الحمامات العمومية، ولا بدّ أن مالك هذه القطعة المحظوظ قد استمتع بفحص زخرفتها المدروسة بعناية، وإظهارها لأصدقائه. غير أنّ هذه التقنية تشمل أكثر من مجرد التطعيم بأسلاك الفضة وقطع الورق، فقد كانت تُنقَش باتّباع أدق تفاصيل التصميم، على غرار ملامح الوجه وطيّات الملابس. وكما هي الحال على هذا السطل، فقد كان الحرفيّون يُوقّعون عددًا من التحف المعدنية المُصنّعة خلال هذه الفترة، وفي بعض الحالات، أكثر من مرة. ولا نقدر حتى الساعة تأكيد الأسباب الكامنة وراء المشاعر القوية التي تنمّ عن احترام الذات والاعتزاز والتبجيل التي قد تتضمّنها هذه التوقيعات.

ومازال على الرغم من وفرة القطع الفنية التي وصلت إلينا- ومنها عدد محدود من القطع المؤرّخة- غير قادرين على إعطاء تقرير مفصّل عن التطوّر الأسلوبي في مجال التحف المعدنية للأقاليم الإسلامية الشرقية خلال العصر الوسيط. وكما هي الحال في الوسائط الأخرى فإنه عادة ما تعكس التصاميم المُنضّدة والاستخدام المتناثر للمساحة المتوافرة للأغراض الزخرفية مرحلة مبكّرة، غير أنّ حلول تقنية التطعيم آلت تدريجيًا إلى تصاميم شاملة أكثر تراصًا وأصغر قياسًا، نجمت عنها مساحات منسوجة بكثافة تذكّرنا بنسيج الأقمشة [259].

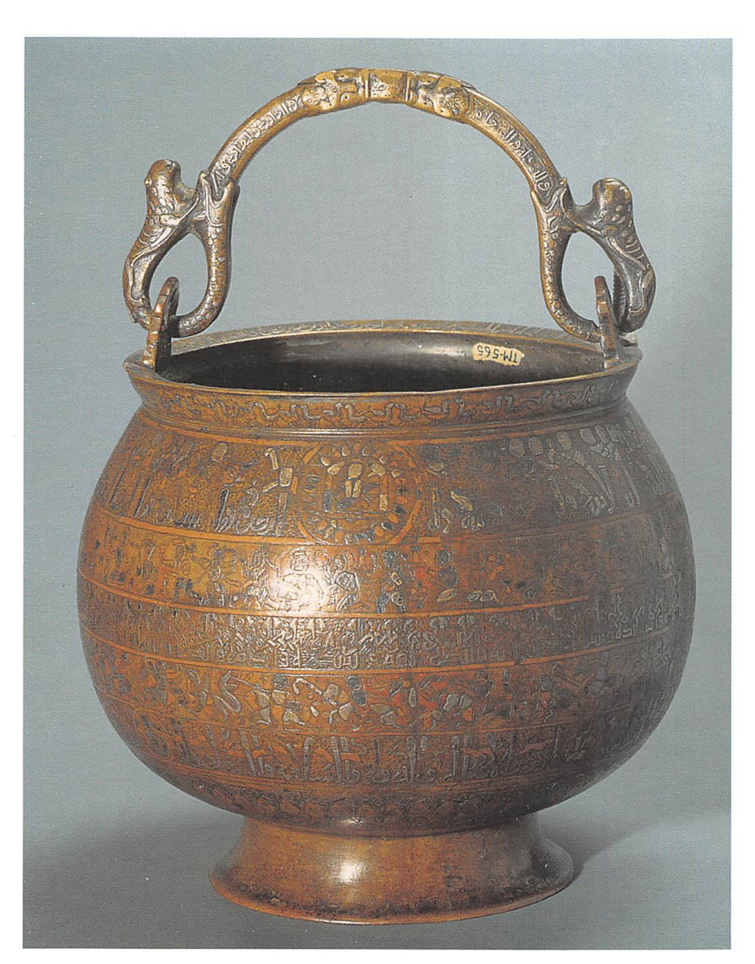
كان هناك أيضًا تيارٌ ثانويّ محافظ نُشاهده بوضوح في مجموعة نحتية فريدة من سبائك النحاس صُنّعت سنة 602هـ / 1206م لمولى إيراني على ما يبدو [260]، وتمثّل بقرة دربانية ترضع عجلاً، بينما وثب أسد مصغّر على ظهرها، له وظيفة العروة. تذكّرنا

[255] وعاء مصنوع من خليط النحاس مع ترصيع بالنحاس والفضة، الإرتفاع 18.4سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك





[256] شمعدان مصنوع من خليط النحاس مع ترصيع بالنحاس، الفضة، ومادة عضوية سوداء. يعود تأريخها إلى الربع الأخير من القرن الثاني عشر الميلادي، الإرتفاع 40.3سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

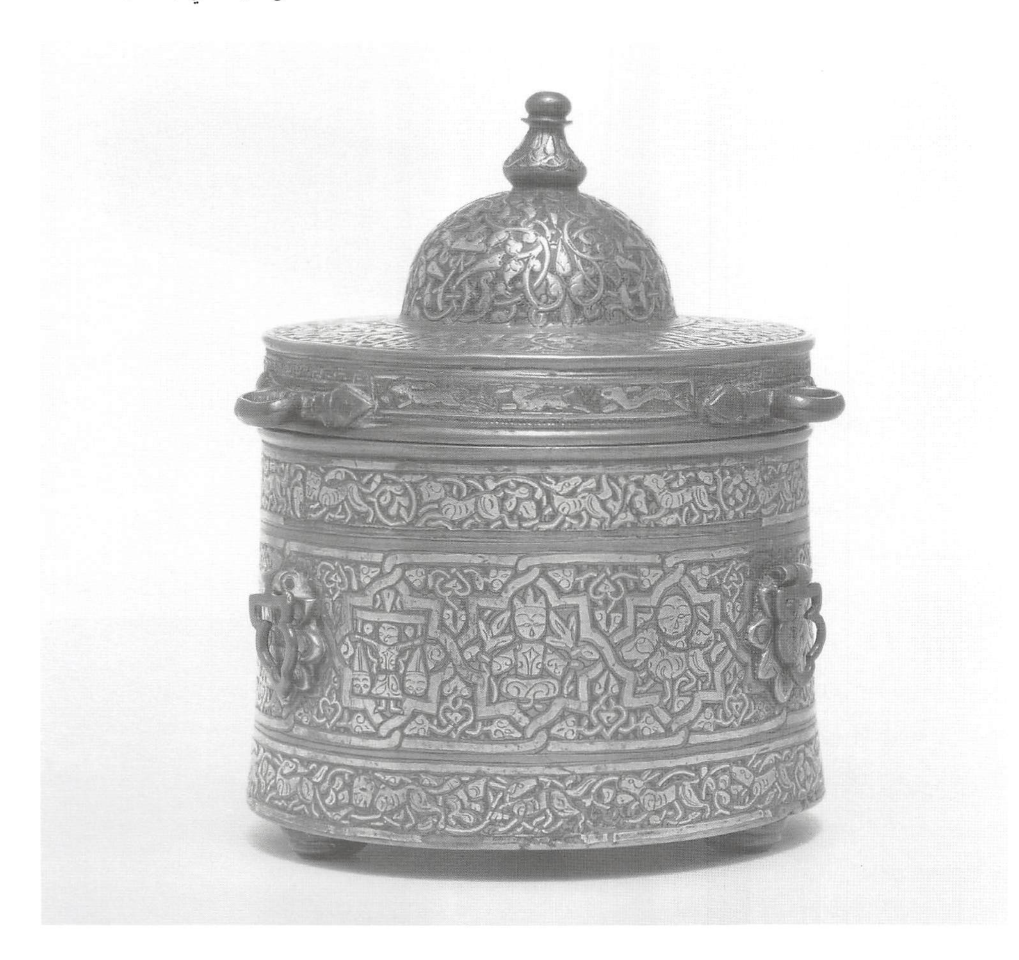


[257] دلو مصنوع من خليط النحاس مع ترصيع بالنحاس والفضة، هيرات. يعود تأريخها إلى 1163، الإرتفاع 18سم. هيرمتيج، سان بطرسبورغ

[258] تفاصيل من شكل [257]

المجموعة الرئيسية بالأوعية الساسانية، وبنظيراتها المصنّعة في الأقاليم الإسلامية الوسطى في العصر المبكّر [100]. ولا يتّضح إن كانت هذه التحفة مجرّد استمرار للأعراف المعدنية الساسانية في المنطقة، أم أنها تمثّل محاولة لمحاكاة الأعراف العباسية التي اعتُمدت وقُلّدت أحيانًا كثيرة. بل إنّ موتيف الأسد الذي يهاجم ثورًا أقدم زمنًا، ويرجح أنه كان رمزًا فلكيًا في عصور ما قبل التاريخ، ثم اعتُمد في العصر الأخميني أو ربّما قبل ذلك رمزًا للسلطة الملكية. إنّ التفاوت الذي تُعوزه البراعة بين الحيوانين، وتحويل الثور إلى بقرة حلوب يُبرزان من ناحية تضاعف هذه الأعراف القديمة مع ما يصاحب ذلك من فقدان للحس النحتيوهو ما يشي به استخدام التطعيم التشكيلي بالفضة على جسم البقرة، ممّا يطمس شكلها الأصلي، كما تبرز من ناحية أخرى إرهاصات فيها مزيد من الواقعية. إنّ دوام مثل هذه القوى التقليدية في الأقاليم الإسلامية الشرقية عند نهاية العصر الوسيط تضارباً كبيراً مع ما نشاهده على الأغلبية الساحقة من القطع المتجانسة تمامًا والمندمجة كليّةً، إذ انصهرت بنجاح تلك القوى التاريخية المتنافرة. ولقد كانت النتيجة النهائية أسلوبًا مستجدًا أوقفت تطوّره في لحظة حرجة -وفي إيران نفسها- الغزوات المغولية. ومع ذلك سنرى في الفصل القادم أنّ هذا الأسلوب بلغ أوج ازدهاره في الجزيرة الفراتية وفي سوريا.





[259] محبرة بغطاء مصنوعة من خليط النحاس مع ترصيع بالفضة، الإرتفاع 14.6سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



[260] مغسلة لليدين مصنوعة من خليط النحاسمع ترصيع بالفضة. يعود تأريخها إلى 1206م، الإرتفاع 31سم. هيرمتيج، سان بطرسبورغ



[261] محفظة أقلام مصنوعة من خليط النحاس مع ترصيع بالفضة. يعود تأريخها 1201م، الطول 31.4سم. معرض فرير للفنون، واشنطون

[262] حِلة فضية بعض أجزاءها مطلية بالذهب. يعود تأريخها إلى ما بين 1198م و1219م. مجموعة كير، لندن



كانت خراسان أهم مركز مبكّر لإنتاج التحف المعدنية في إيران. وكما رأينا آنفًا فقد ذُكرت هرات بوجه خاص على سطل الحمّام، ونجدها مذكورة أيضًا على إبريق أُنتج بعد عشرين سنة من ذلك التاريخ، سنة 576هـ/ 1181م. كما ترد نسبة "هروي" (نسبة إلى هرات) كذلك في توقيع فنّان أنجز محبرة حوالَي 596هـ/ 1200م. وترد توقيعات فنّانين من أصفارايين ونيسابور، وهما في خراسان بدورهما، كما أنّ المقلمة العائدة إلى سنة 607هـ/ 1211-1210م يمكن أن تكون صُنعت في هرات [261]. وقد نهب المغول سنة 618هـ/ 1221م هرات ونيسابور ومرو، ثمّ أعادوا الكرّة على هرات سنة 619هـ/ 1222م كما فعلوا في مراكز أخرى شمال شرق البلاد. و قد حملت هذه الكوارث هجرة العديد من الصنّاع إلى غرب إيران، ولا سيما إلى الجزيرة الفراتية، حيث أسهمت تصاميمهم وتقنياتهم في تطوير أسلوب جديد للتحف المعدنية المطعّمة، وبدورها أثّرت هذه التحف كثيرًا في تلك التحف التي كانت تُنجَز في سوريا والأناضول.

يبدو أنّ التحف الإيرانية من سبائك النحاس المُصنّعة قبل الغزو المغولي كانت موجّهة إلى تشكيلة عريضة من العملاء، والأرجح أنّ الزبائن كانوا يرتادون الأسواق لشراء بضائع يجهلون مصنّعيها، ورُسمت عليها كلمات عامة. ولا يظهر أنّ القطع البلاطية كانت أفضل من ناحية الجودة الفنية والبراعة التقنية من تلك المُهيّأة لطبقة التجّار، مثلما نرى على سبيل المثال في المقلمة المطعّمة بالفضة المؤرّخة سنة 607هـ/ 1211-1210م والمُصنّعة لوزير خوازمشاه في مرو، وقد ذكرناها آنفًا [261]. ويتّضح بالفعل أنّ القدح ذا السّاق الذي لا يحمل إلاّ زخارف كتابية والمُصنّع لوزير آخر متواضعٌ من الناحية الفنية رغم أبّهته، ويفتقد تمامًا فخامة العديد من القطع الأخرى التي نجهل أصحابها. لكن يُفترض أنّ التحف الفنية الراقية كانت مُقدّرة حق قدرها، كما يمكن أن نستخلص ذلك من المديح الذاتي الوارد في النصوص (وهي منتشرة على التحف الفارسية، وغائبة عن التحف القادمة من المناطق الأخرى للعالم الإسلامي)، ومن تواتر توقيعات الفنانين على تحفهم، بل إنّ إحدى هذه التحف - وليست أفضلها - منقوشة بما لا يقلّ عن أربعة مقاطع تمجيدية، منها الأربعة أسطر التالية:

من يكسب مثل هذا الإبريق

إذ لا يوجد له مثيل...

ليرحم الله في عزّته

صانع تحفة من هذا القبيل.

وإلى جانب عديد التحف من سبائك النحاس، وصلت إلينا كميات هائلة من الأواني الفضية. و هي تشمل: الجرار ومرشّات ماء الورد والأقداح والجفان والملاعق والأطبقة والعُلب والمباخر. وتوجد وشائج قرابة فنية في الشكل والزخرفة بين التحف المذكورة ونظيراتها من سبائك النحاس، لكنّها فريدة في بعض ملامحها، وتعكس علاقتها بالوسائط الفاخرة الأخرى. وهكذا نجد في أعناق مرشّات ماء الورد الطويلة صدى النسخ البلورية المعاصرة ذات المساحات النافرة ومائلة الحواف، كما يمكن ربط العلب المستطيلة المغطّاة بمثيلاتها المبكّرة المصنعة من العاج. استُخدمت في الفخاريات والمعادن العادية من حين إلى آخر، وعن قصد الموتيفات الساسانية، وقد عكست في التحف الفنية بوجه خاص، روحًا تقليدية جدًا. من ناحية أخرى يُذكّرنا شكل الصحفة الإيرانية الغربية المؤرّخة من بين 616-594هـ/ 1219-1198م [262] بصحاف ذات سيقان سابقة بسنوات قليلة كانت موجودة في الممالك البيزنطية. وكما كانت الحال في التحف من سبائك النحاس، كان النقش أهم تقنية زخرفية، مع أنّ النيالو أدّى دورًا مهمًا على غرار التطعيم في التحف المعدنية، و قد أضفى التذهيب الجزئي مزيدًا من الثراء اللوني، بينما كان النقش النافر والزخرفة المصبوبة نادرين.

ونجد النيالو أيضًا - لكنْ نادرًا - على الحُلِي الذهبية التي وصل إلينا منها الكثير، وهو أكثر وفرة على قطع الزينة الفضيّة التي لم يتبقّ منها نسبيًا إلاّ القليل، أما التقنيات الزخرفيّة الأكثر انتشارًا في مجوهرات العصر الإسلامي الوسيط فكانت التحبيب والصياغة التخريمية، وكانت الأسورة [263] والخواتم والأقراط ومكوّنات القلادات وزينة الشعر والرأس والعقود معروفة، كما كانت حال عُلب التمائم، وتُؤكد انتشار موجة هذه الزينة في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م الرسوم الملوّنة الواردة في النسخة المبكّرة لكتاب عبدالرحمن الصوفي: "صور الكواكب الثابتة"، وقد تناولناه بالدراسة في الفصل السابق. ويُمكن التعرف إلى العديد من قطع الصياغة المرسومة على هذا المخطوط ضمن القطع التي وصلت إلينا. وبناءً على ذلك، فمن المعقول أن نفترض أنّ العديد من القطع المرسومة التي لم يبق لها أثر اليوم يُمكن عدُّها صورًا مطابقة لحليّ الزينة الرّائجة في السّنوات الأولى من العصر الإسلامي الوسيط، وهو ما يُوسّع كثيرًا معارفنا المتعلّقة بفنّ

ولدينا في الطرف الآخر من تشكيلة الخزفيات قطعٌ صُنِّعت لطبقات العامة، وهي أكثر عددًا وتنوّعًا، نظرًا إلى أنّ صنّاع هذه التحف مجهولون وأنها قطع اعتيادية يصعب في بعض الأحيان الجزم إن كان أصحابها من سكّان المدينة أم أنهم من أثرياء المجتمعات الريفية.

إن التشكيلة العريضة والبراعة الفنية وثراء التصاميم تشي بارتفاع المكانة الاجتماعية لفنّ الخزف. ويؤكّد ذلك التواتر المطّرد لتوقيعات الخزفيين منذ أواخر القرن السادس هـ/ الثاني عشر م. ويتجلّى ذلك حتّى على الفخاريات غير المطلية بتصاميمها المُنجزة بمختلف التقنيات. بل الأهمّ من ذلك أنّه بعد أن كان حرفيّو الفخاريات يقلّدون في السابق أشكال وزخرف الأواني المعدنية (وقد استمرّوا في ذلك) انطلقت العملية العكسية التي تتميز بالوعورة التقنية، أصبحت الأواني الخزفية تُقلّد بسبائك النحاس، فقد انعكست



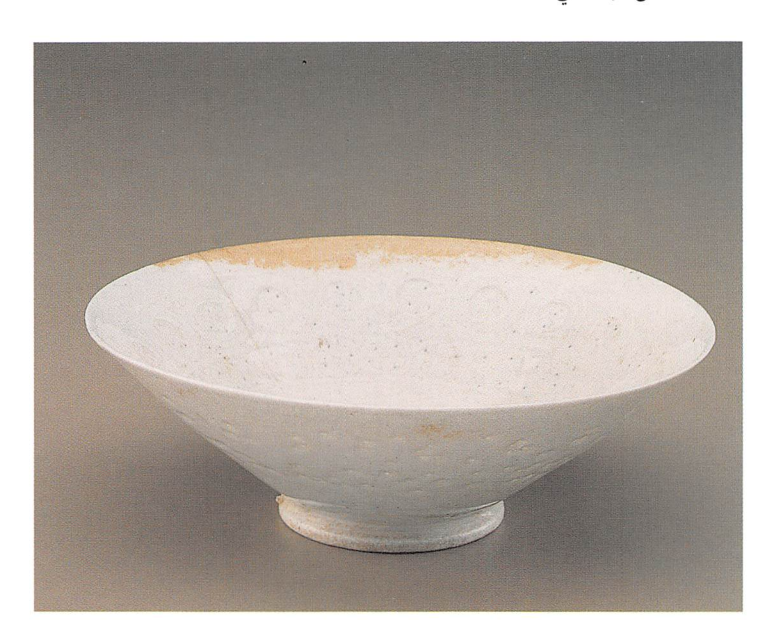
[263] سوار للذراع مصنوع من الذهب. يعود تأريخها إلى النصف الول من القرن الحادي عشر الميلادي، الإرتفاع عند المشبك 50.8م.متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



الحلي الشخصية خلال تلك الفترة.

يشكّل الجصّ المجال الآخر الذي يُساعدنا على سدّ فجواتنا المعرفيّة المتعلّقة بفن الزينة الشخصيّة واللّباس خلال العصر الوسيط في الأقاليم الإسلاميّة الشرقيّة، وتبرز بوجه خاص مجموعة المنحوتات النافرة بزخارفها الملوّنة، وقد رأينا إحداها آنفًا [247]. وتسمح لنا كل واحدة من هذه الشخصيات بأن نتصوّر لباس فرقة النخبة العسكرية و أزيائها التي كانت تُشكّل الحرس الخاص للسلطان في الأقاليم الإسلامية الشرقية إبّان العصر الوسيط. وهناك نحت نافر آخر [264] ما زال يحتفظ بكثير من ألوانه، ويُعطينا صورة واضحة جدًا عن غمد الخنجر المرصّع، وغطاء الرأس، والحلي التي تُزيّن رقبة هذا المقاتل الشاب وأذنيه. كما رُسمت بعناية تفاصيل ثوبه المربوط، بحافتيه الجانبيّتين المزدانتين باللؤلؤ والحجارة الكريمة المربّعة، وكذلك توقيع الطراز على الأكمام.

أمّا الفخّاريّات التي أُنتِجت في الأقاليم الإسلامية الشرقية خلال العصر الوسيط فتُعدّ بالآلاف، و هي بلا منازع أكثر التحف ثراء من بين منتجات هذه المنطقة وقتئذ، و تختلف عن التحف المتبقية المُنجَزة على وسائط أخرى لأنها تعكس احتياجات شريحة أوسع من الزبائن. ولدينا في أحد أطراف هذه التشكيلة العريضة الأواني المُصنّعة للبلاط الملكي التي تردُ عليها السلسلة الكاملة للألقاب الرّسميّة، بيد أنّ المركز المرموق للمالك لا يتّضح إلاّ من خلال التقنية الفاخرة ومجموعة التمثيلات التي تُصوّر أنشطة الترفيه الأميرية أو الإنجازات البطوليّة. كما أنّ الزخرفة العمارية على الجصّ متميّزة بدورها. ولا غرابة في أن تُستَخدَم في هذه القطع الفنية أثمن التقنيات وأكثرها متطلّبات، لأنّها مُصنّعة لسرايا الميسورين، وللمساجد والأضرحة المُموّلة من قِبل أثرياء القوم. ويجدُر التذكير في هذا الصّدد بأنه انطلاقًا من 493هـ/ 1100م تقريبًا بدأت تتطوّر ببطء وبصورة منهجية مبادئ الفسيفساء الخزفية متعددة الألوان، ومع حلول النصف الأول من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، بلغ هذا التطوّر ذروته، وأصبحت مساحات جدارية كبيرة تُغطّى كليّةً، وقد نجم عنه تحوّل كامل في جمالية العمارة في الأقاليم الإسلامية الشرقية، تحوّلٌ جعل من المربّعات الخزفية أحد أروع أشكال تزيين العمارات في ذلك الجزء من العالم الإسلامي، على امتداد القرون اللاحقة.



[265] جلة ذات بدن مكون من مواد مركبة مزينة بالنحت، النقش والتثقيب، القطر 18.4سم. معرض فرير للفنون، واشنطون

في مجال الخزفيات المعاصرة "الفورة الفنّية" التي شهدناها في فنّ التحف المعدنية، رغم أنّ عدد المواضيع الأيقونية التي تزيّن الفخاريات أكبر بكثير من تلك الواردة على القطع المعدنية. وإضافة إلى المحاور الأميرية والفلكية المستخدمة عليها، انطلقت الخزفيات في إدماج الموضوعات الأدبية كذلك، وظهرت في البداية على الأواني والمربّعات الخزفية عدة مشاهد من الملحمة الوطنية الفارسية. وتكتسي في الوقت الحاضر قيمة ثمينة جدًا، إذ لم تبقّ من تلك الحقبة أية نسخة إيرانية مصوّرة من الشهنامه. ثم إنّ الخزفيات تورد في كثير من الأحيان أبياتًا شعرية، سواء أكانت مقتطفات لكبار الشعراء كالفردوسي والنظامي، أم تعابير مألوفة للحب العذري، ومع ذلك فلا تفتقد هذه الأخيرة تمامًا الفائدة الأدبية، لأنها تحافظ من ناحية على الصيغ الشعبية للقصائد الكلاسيكية، وتُعطينا من ناحية أخرى نماذج للهجات المحلية.

كانت الأواني تُصنع يدويًا بالقالب الفخاري أو تُشكّل على العجلة. وتتراوح أشكالها من الصحاف البسيطة غير المطلية عادة والمنتشرة في كل مكان، إلى جرار الماء المزخرفة بعناية، والتماثيل الحيوانية والبشرية المُستخدَمة أوعيةً أحيانًا. وكانت تُغطّى بالطلاء الشفاف، أو العاتم دون ألوان، أو أحادي اللون، وفي بعض الحالات النادرة بالطلاء متعدد الألوان. ثم إضافة إلى زخارفها المصنوعة بالقالب كانت مساحاتها منقوشة، ومنحوتة، ومثقوبة، ومزدانة بتصاميم مزجّجة تحتية أو فوقية. ويشمل آخر صنف منها التقنيات الفاخرة والصعبة المتمثلة في الطلاء ذي البريق المعدني أو الطلاء بالمينا، وأحيانًا بكليهما، ويتّسم معظم هذا الإنتاج الخزفي عمومًا بالتميّز، وبالبراعة، وبالإتقان في عمليات المعالجة.

يستحيل أن ندرس بالتفصيل كلّ محور زخرفي على حدة، بسبب أعدادها الهائلة، ويمكن أن نلاحظ باختصار استمرار كل أنواع التصاميم المعروفة من قبل. كما كانت تُحبّذ الأرابيسك، والأشكال النباتية التجريدية الأخرى، والحيوانات، والمجموعات الفردية أو الكاملة من التشخيصات البشرية (خلال المئة سنة الأخيرة من هذه الفترة)، والعديد من الموتيفات لملء الفراغات كذلك. أمّا النصوص المنقوشة الرسمية العريضة المزويّة (على عكس الكتابات الشائعة بالخط النسخي) والتركيبات الهندسية، فكانت نادرة. ثم ظهر تدريجيًا انطلاقًا من سنة 565هـ/ 1170م ميلٌ إلى الجمع بين موتيفات مختلفة وإلى التركيبات المعقّدة. ورغم ندرة الأدلة الأثرية المتوافرة التي يمكن الاعتماد عليها لرسم تسلسل زمني مؤكّد، إلاّ أنّ الأعداد الكبيرة من القطع المؤرّخة بين أنواع الفخاريات الكثيرة الرائجة في هذا العصر تسمح لنا ببناء تسلسل مقنع.

في وقت ما من النصف الأول للقرن السادس هـ/ الثاني عشر م - زمن أفول السلالة الفاطمية - أُدخل إلى الأقاليم الإسلامية الشرقية فنّ الفخاريات ذات البريق المعدني، وشكل جديد من الخزفيات يُعرف بالمختلط أو الخليط الحجري. والأرجح أنها جُلبت من مصر، وربّما من سوريا. ونفترض أنّ هذه المستجدّات أُدخلت إلى مدينة قاشان وسط إيران، التي كانت أهم مركز خزفي في المنطقة خلال هذه الحقبة يُنتج أواني مُصنّعة بعناية بعدّة تقنيات متباينة. وبعد إدخاله أصبح هذا الجسم الخزفي الأبيض - خليط اصطناعي من الكوارتز والطين الرفيع وجزيئات البلّور - يُستخدم بعد فترة وجيزة من قِبل الخزفيين الإيرانيين خلفيّةً للتصاميم الملوّنة التي أضحت خطوطها أكثر جلاء ووضوحًا، وتميّزت بمزيد من التنوّع في تدرّجات الألوان، مقارنةً بما أُنجز قبل ذلك الحين.

لقد كانت تقنية نقش أو حفر المساحات الخزفية أو كليهما إرثًا من العصر الإسلامي المبكّر [102]، غير أنّ الفترة التي صُنّعت خلالها الصحفة الرقيقة [265] لم تكن فترة استمرار فحسب. وإذ تُعدّ هذه التقنية تبنّيًا وتكييفًا للأواني أحادية اللون المصرية والسورية المنقوشة والمحفورة [327] فإنّ الخزفيين الإيرانيين الذين أنتجوا الأواني ذات الجسم الخزفي الخليط المنقوش والمحفور والمُثقّب قد استلهموا الخزف الصيني كذلك خلال العصر الوسيط. وعلى عكس القِطع المبكّرة المنقوشة والمحفورة أصيلة الأقاليم الإسلامية الوسطى، تتمثّل أحيانًا الزخرفة التي أنجزها الخزفيون الإيرانيون، في ثقب جوانب الإناء، أمّا عندما تُغطّى تلك النقوش بالطلاء اللمّاع الشفاف فتُصبح الجوانب مُسفرة وكثيفة



[266] وعاء ذو بدن مكون من مواد مركبة مقولب ومثقب، القطر 17.5سم. متحف الميتروبوليتان، نيويورك

الشفافية مثلما هي حال الخزفيات الصينية التي تسعى لمحاكاتها. كما أنّ الإناء المُثقب [266] المصنوع بالقالب يسعى بدوره إلى محاكاة مظهر خزفيات سنغ Sung،وقد وقّع على التحفة حسن القاشاني، ممّا يشير إلى أن القطعة صُنّعت بالفعل في ذلك المركز الخزفي الشهير في العصر الوسيط، أو أنّ الخزفي هاجر من هناك، لكنّه واصل حرفته معتمدًا على الأعراف الصناعية المرتبطة بقاشان.

هناك مجموعة محلية من الفخاريات الإيرانية المنقوشة، وهي على شكل أوانٍ طينية سبقت الصنف الخليط الذي تعرّضنا له تواً، وهيّأت له، وزُيّنت هذه القِطع وهي صحاف في الغالب بمختلف الموتيفات المنقوشة على طبقة بيضاء، ثمّ طُليت بطلاء رصاصي لمّاع أصفر أُضيفت إليه لمسة خضراء في الحافة أعطته مزيدًا من الحيوية. وتتألف الرسوم في معظمها من أفاريز الأيول أو الأسود المزوية أو الطيور ذات الصدور العريضة، على خلفية مخطّطة في العادة. وفي القطع الأكبر حجمًا والأعلى جودة تبرز الحيوانات على هيئة متصلّبة، زادت في تصلّبها مواقعها الفردية داخل أطر ثخينة من الدوائر وأنصاف الدوائر المتقاطعة المرسومة بعناية [267]. إنّ هذا التأطير الدقيق بالخطوط يعطينا انطباعًا بأنّ الأواني مجرد تقليد للتحف المعدنية المنقوشة، باستخدام مادة أولية أكثر تواضعًا.

والنوع الآخر من الفخاريات الرائجة في هذه المنطقة في العصر الوسيط يُطلق عليه: الأواني الظلّية، وهي نوع آخر من الرسم على طبقة تحت الطلاء اللمّاع الرصاصي الشفاف المستخدَم في الأقاليم الإسلامية الشرقية إبّان العصر المبكّر [190–188]. وقد تعيّن إضفاء تغييرات على التقنية الأولى بسبب النوعية الجديدة للجسم. وفي بعض النماذج المنتمية إلى هذه المجموعة [268] غُطّيت القطعة بأكملها بطبقة سميكة من الأسود الملوّن بالغشاء الزجاجي frit. وبعد جفاف القطعة يُحفر جزءٌ من الأسود و يُزال كي يبقى التصميم نافرًا، إثر ذلك يُغطّى الإناء بطبقة لمّاعة فيروزية شفافة. وتُعدّ هذه الأواني



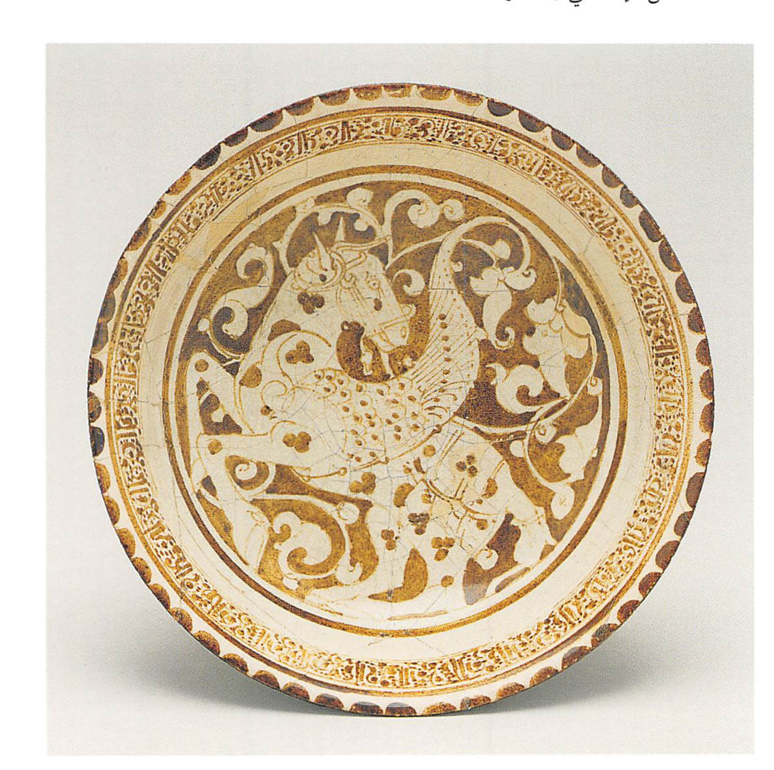
[268] حلة ذات بدن مكون من مواد مركبة مزججة والملونة بالغشاء الزجاجي، القطر 20سم. متحف أشمولين، أوكسفورد



[267] حِلة خزفية مصقولة ومنقوشة، القطر 22.5سم. متحف فيتزوليام، كامبريدج

قريبة جدًا في شكلها وزخرفتها من نوع آخر من الأواني ذات البريق المعدني التي يظهر عليها ما سمّاه عن صواب أوليفر واتسون: (الأسلوب المعماري). وكما أشرنا آنفًا فإنه توجد حُجج قوية كي نقترح أنّ هذا الإنتاج الأول في الأقاليم الإسلامية الشرقية من الأواني ذات البريق المعدني - المُتركّزة في مركز إنتاج الفخاريات القاشاني وسط إيران - انبثق من تأثيرات حرفيّي الفخار للبلاط الفاطمي بصدد الأفول وقتئذ، فقد كان كلٌّ من التصاميم والموتيفات ذات البريق المعدني على الخلفية البرّاقة، معروفًا لدى البلاط المذكور (راجع الفصل السادس). وقد زُخرفت هذه الأواني بالتصاميم الحيوانية الثخينة والروحية أو بالشخصيات الأميرية التي كانت تبرز مع الأرابيسك العريضة على الخلفية العميقة ذات البريق المعدني [269]. ولم تقدر أبدًا التحف الفنية اللاحقة على منافسة مقاييس هذه القِطع المبكّرة، ولا حرفيّتها النشطة، ولا حركتها الفعلية أو الكامنة.

هناك قِطع أخرى معاصرة على الأرجح للتحف ذات البريق المعدني المُنجزة بالأسلوب المعماري أطلق عليها واتسون (الأسلوب المصغّر). ويبدو أنّ الخزفيين الذين أنجزوا أغلبية القِطع المنتسبة إلى هذا الأسلوب لم يسيطروا على المواد التي عملوا عليها بالكفاءة ذاتها التي نشاهدها لدى الحرفيين العاملين بالأسلوب المعماري في المدينة نفسها، أمّا مصدر إلهام المجموعة من الموتيفات ذات القياسات المصغّرة - المرتّبة ضمن سلسلة من اللوحات والأفاريز - فقد وفّرته رسوم المخطوطات. غير أنّ مقاييس التصاميم وطبيعتها المتكررة، إضافة إلى خيار اللون الثنائي، تُعطي هذه الزخرفة مظهرًا تغلب عليه الفوضى والاضطراب [270]. كما يوجد صنف فرعي نادر، وهو عادة أكثر إتقانًا، سمّاه واتسون (الأسلوب المصغّر) ذا المقاييس الكبيرة. ويمثّل هذا الصنفَ الصحنُ [271] الذي يحمل مشهد أحد الوجهاء - غير المعروف حتّى الساعة - بينما يدخل مدينةً مصحوبًا بفارسين وحارس مسلّح بالرماح يسير على قدميه. كما يُصاحب الموكب كلبان من فصيلة السلوقي



على الأرجح، بينما ينظر رجلان وأربع نساء محجّبات إلى المشهد من وراء سور. ولعلّه يجدر أن ننظر إلى المشهد المرسوم على هذا الصحن الرائع بوصفه مثالاً لما سُمّي صورة خاصة. لقد كانت وظيفة هذه الرسوم تشبه إلى درجة كبيرة وظيفة الصورة الفوتوغرافية العائلية، فهي ذكريات مناسبة عائلية تتعلق بمجموعة صغيرة. وتتراوح التحف المؤرّخة لهذا الصنف من الأسلوب المصغّر في مجملها ما بين 589-574هـ / 1194-1179م. استُخدم هذا الأسلوب المصغّر كذلك في عدة تحف مزخرفة بما يُسمّى تقنية المينا، إذ يساعد العدد الكبير من الألوان في تحديد التفاصيل بدقة، كما ترد صور فردية وموتيفات ذات مقاييس كبيرة على هذه الأواني. والأرجح أنّ هذه الأخيرة هي الأكثر فخامة من بين جميع أصناف الأواني الخزفية التي أُنتِجت في الأقاليم الإسلامية الشرقية خلال العصر الوسيط. وتوجد أوجه شبه وقرابة بين الصحون المُنجزة بالأسلوب المُصغّر ذي المقاييس الكبيرة بوجه خاص، ومجموعة صحون المينا التي أُطلق عليها "صحون محرّم" بسبب ورود ذكر هذا الشهر الإسلامي على ثلاثة من بين الخمسة المؤرّخة منها [272]. أمّا الدليل الذي يُثبت أنّ التقنيتين الزخرفيّتين بالبريق المعدني وبالمينا معاصرتان فيتمثل في ورودهما على تحف فنية في آنٍ معًا. لقد تطوّرت تقنية المينا من خلال سعي بعض الفخاريين الإيرانيين إلى زيادة عدد الألوان لتوسيع تشكيلتهم، فقد كانت الألوان الثابتة



[271] حِلة ذات بدن مكون من مواد مركبة مصقولة ومطلية بطلاء لامع، متحف كابول



[272] حلة مطلية بطلاء الخشب ومن ثم بطلاء فوقي، يعود تأريخها إلى محرم 583هـ، مارس 1187م، القطر 21.6سم. متحف الميتروبوليتان، نيويورك

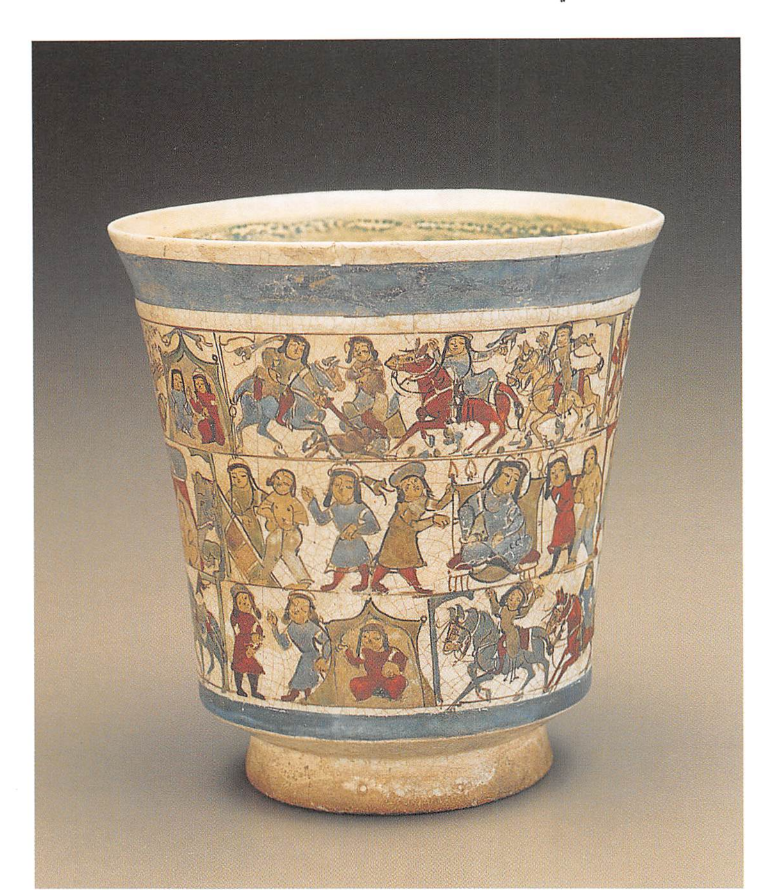
تُرسم بالصبغ في طلاء لمّاع رصاصي يُكثّف بالقصدير. إثر الفرن الأوّل، توضع الألوان الأقلّ ثباتًا وتُعاد القطعة إلى الفرن ثانية. ولقد سمحت هذه التقنية للفنّان بأن يرسم بمزيد من التنوّع اللوني مع التحكّم التام. وسواء أكانت الأسباب اقتصادية أم جمالية فإنه لم تُعمّر هذه التقنية طويلاً.

إضافة إلى الرسوم التشكيلية الرسمية الواردة عادة على الفخاريات، ظهرت مشاهد تنتمي إلى أصناف معيّنة، بل هناك موضوعات مستوحاة -وحتّى منسوخة- من فنّ الرسم، ولا سيما مقاطع من الشهنامه ومنها على سبيل المثال بطولات بهرام، وسلسلة كاملة من المشاهد المتتابعة كموكب نصر فريدون، وقصة حبّ بيجن ومنيجه [273]. ويتّضح أنّ الموضوعات من هذا القبيل المأخوذة من الأدب منتشرة أكثر على التحف الفخارية ممّا هي على نظيراتها المعدنية. وهناك زهاء الستّ والثلاثين قطعة متبقّية من النوعين المذكورين، وهي تحمل رسومًا تشكيلية متميزة من خلال خصوصيّتها الأيقونية.

يرد على صحن كبير [274] مشهد معركة تمثّل هجومًا على حصن يقوم به جيش جرّار من الفرسان والمشاة والفيلة، وتحمل أهم الشخصيات أسماءً تركية، ممّا سمح بالتعرف إلى معركة هاجم خلالها أمير إيراني - غير ذي شأن - وجنوده حصنًا من حصون الحشاشين. وتُعدّ هذه الرسوم متميزة بمقاييسها الكبيرة وتفاصيلها الدقيقة. كما تجدر ملاحظة أنه على عكس موضوعات الشهنامه، لم يكن مألوفًا وصف الأحداث المعاصرة، وهو ما يفسّر عدم التعرّف إليها منذ الوهلة الأولى ممّا استوجب إضافة الأسماء. كما أنّ الحدث التاريخي يوحي بأساطير الماضي التي وردت بوصفها بطولات مماثلة على المساحة الخارجية للصحن [275]، ولعلّنا أمام مثال آخر لصورة شخصية أو لذكرى حدث معيّن.

ظهر حواليّ عام 596هـ/ 1200م صنف من الخزفيات بطلاء لمّاع تحتي - تمثّله بالأساس صحون لها أشكال معيارية جذابة، وأطباق، وجِرار - حلّ محلّ التقنية الظلية التي درسناها آنفًا [268]، وتتألف - أساسًا - التصاميم قليلة العدد من أزهار الزنبق صغيرة الحجم ومن جذوع ورقية متموّجة يُشار إليها عادة بموتيف الصفصاف، ومن الأسماك. كما توجد عليها نصوص شعرية بالخط النسخي مرسومة بالأسود أو الأزرق الكوبالتي أو منقوشة في الشرائط الملوّنة بالغشاء الزجاجي، وهي مشغولة في العادة ضمن ترتيب شعاعي تحت طلاء لمّاع فاتح اللون أو فيروزي [276]. لكن القِطع اللافتة للنظر من بينها تحمل رسومًا تشخيصية كالرموز الفلكية، والعنقاء، والنسور، والصور الحيوانية والبشرية. بل إنّ بعض الرسّامين الطموحين عمدوا في حالات معيّنة إلى رسمها فوق غلاف خارجي مشبّك يكاد يحجب المساحة الداخلية العميقة للإناء [277]. وتُشير التواريخ الواردة على هذه القِطع والمتّصلة بإنتاج قاشان إلى أنّ أفضل التحف صُنعت ما بين 600-612هـ/ 1204-1216م، وهي الفترة الزمنية التي تعود إليها التحفتان المذكورتان في هذا المقام.

أمّا آخر صنف من الأواني ذات البريق المعدني التي نتناولها بالدراسة فهي المزخرفة بما سُمّي الأسلوب القاشاني، وتشمل هذه المجموعة الكبيرة الصحاف، والأطباق، والمزهريات، والجرار، والأباريق مختلفة الأشكال، وكذلك المربّعات الخزفية الجدارية الصغيرة واللوحات الأكبر حجمًا التي تكوّن المحاريب. ومهما كان شكل هذه القِطع فإنه تبرز في زخرفتها عدة موتيفات مشتركة: بطة طائرة سمينة، ورقة متفرّعة على شكل كُلوة، زخرفة لولبية محفورة في الخلفية اللماعة. إنّ الكتابات الواردة على بعض المربّعات الخزفية والأدلة الأدبية لا تدع مجالاً للشك في أنّ قاشان كانت منشأ كل القِطع المزخرفة بالأسلوب القاشاني، وهو ما يؤكّده المصطلح الفارسي المُستخدم للمربّعات الخزفية: قاشي، الذي يعني قاشاني، أو من قاشان. وتتميّز الجفان الكبيرة والأطباق بوجه خاص بثراء رسومها، ولا سيّما تلك التي تمثّل الملوك المتوّجين والفرسان. كما نجد تصاميم مماثلة وإن كانت أقلّ تطوّرًا على المربّعات الخزفية على هيئة نجمة ذات ثمانية رؤوس (كانت تُركّب بجمعها مع



مربعات على شكل مُتعامد) [278]. لقد زُركِشت أجسام الشخصيات بكثافة، وحتى أبدان الخيول بالتنقيط والأرابيسك وغيرها من الموتيفات الورقية إلى درجة أنها تتوارى في الخلفية اللماعة المُزخرَفة بدورها بالأوراق والطيور واللوالب الصغيرة. ولا تبرز في غالب الأحيان إلاّ الوجوه البشرية المُحاطة بهالة [270]. كما استُخدمت مختلف الترتيبات زخرفية الأصل وذات الطبيعة الشكلية في المربّعات الزخرفية على هيئة النجمة والقاطع والمقطوع التي تزيّن فسيفساء المساجد والأضرحة.

أمّا مجموعات المحاريب [280] فهي أكثر احتشامًا في سجلّها الزخرفي، إلاّ أنّ مقاييسها أكثر فخامة، وتُعطي انطباعًا شاملاً مهيبًا. وتتداخل سلسلة متدرّجة من المشكاوات

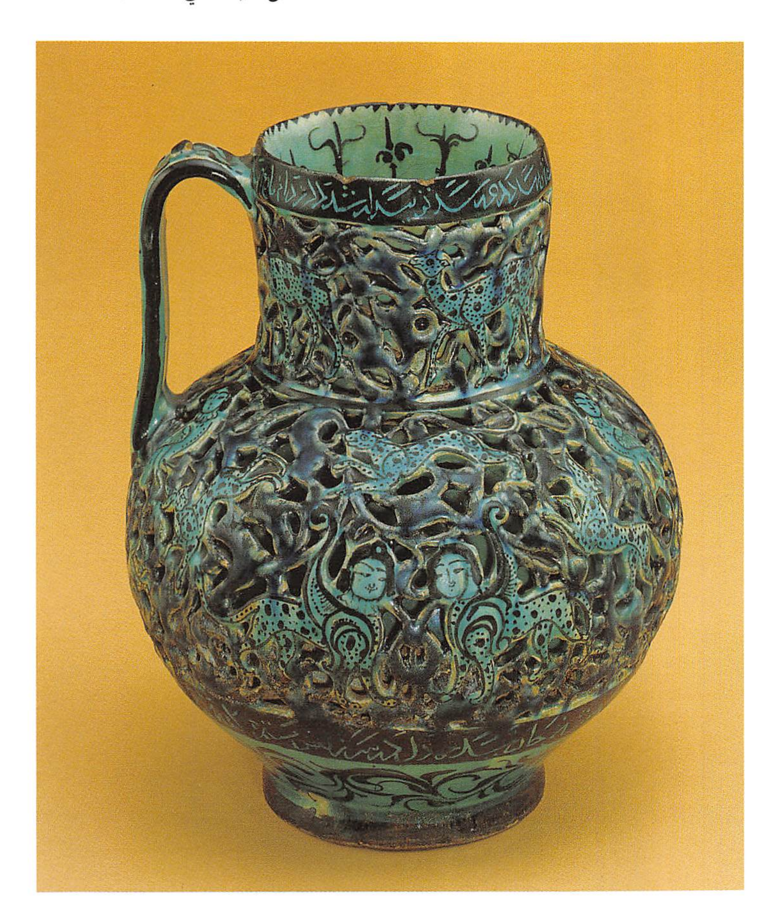


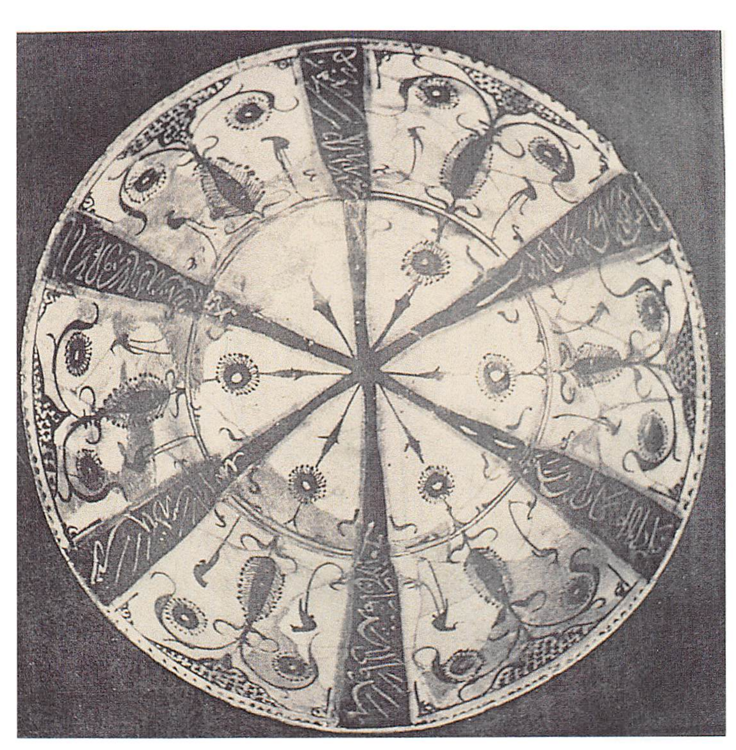


[273] دورق مطلي بطلاء الخشب ومن ثم بطلاء فوقي، الإرتفاع 12سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

[274] صحن مطلي بطلاء الخشب ومن ثم بطلاء فوقي، القطر 47.8سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

[275] منظر جانبي للشكل [274]







المسطّحة الواحدة في الأخرى، بينما يُؤطِّر المجموعةَ كورنيش بارز بقوة. وتتمفصل في الغالب الوحدات المكوِّنة حول الكتابات بالخط النسخي العريض وبدرجة أقلّ بالخط المزوي. وتتجلّى الخطوط بارزة بوضوح من خلال لونها الأزرق الداكن على الخلفية اللمّاعة الكثيفة. ويتألّف صدر اللوحة عادة من قطعة خزفية خماسية الأضلاع، يُشرف عليها موتيف أرابيسك متناظر، يبرز بدوره على خلفية أوراق قاشان النموذجية. وكما هي حال الأواني والمربّعات الخزفية يوقّع الخزفيّون - في الغالب - على المحاريب، ويوردون تواريخ الإنتاج. وقد سمحت هذه المحاريب الموقّعة بالتعرّف إلى عائلة من صانعي المحاريب تشمل عدة أجيال.

من المحتمل أنّ العديد من مختلف أصناف الفخاريات المُنتجَة داخل الأقاليم الإسلامية الشرقية خلال العصر الوسيط، قد صُنِعت في أحد المراكز الخزفية المتعددة، لكن الأرجح أنّ مدينة واحدة فقط في المنطقة أنتجت خلال هذه الفترة فخاريات ذات بريق معدني - سواء كانت هذه الفخاريات ثنائية أو ثلاثية الأبعاد - ألا وهي قاشان. وكانت هناك سوق داخلية إيرانية شاسعة تمتدّ داخل القوقاز وآسيا الوسطى، وتُسوّق فيها الزخارف المعمارية الخزفية ذات البريق المعدني التي تُنتَج في قاشان، وممّا يُثبت ذلك عدد المحاريب والمربّعات الخزفية المُصنّعة هناك خلال هذه الفترة وتلك التي تلتها، والتي عُثر عليها - على سبيل المثال - في باكو، ودمغان، ومشهد، وقم، وفيرامين. أمّا فيما يتعلق بالتحف ثلاثية الأبعاد ذات البريق المعدني، في هذه المدينة وسط إيران، فقد عُثر على أمثلة منها إلى حدود



[279] صحن ذو بدن مكون من مواد مركبة مصقول ومطلي بطلاء لامع. يعود تأريخها إلى 604هـ/ 1207م، القطر 35.2سم. متحف فيكتوريا وألبرت، لندن

أفغانستان شرقًا وسوريا غربًا.

يعود الفضل إلى البلّور ذي الموتيفات المقطوعة النافرة المُنتَج في الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان هذه الحقبة في انتشار تقنية القص على العجلة إلى درجة استهلاكية، كما سوف نرى في الفصل القادم. و قد كانت الأواني المزخرفة بهذه الطريقة محلّ إعجاب شديد ومُقدّرة حق قدرها، ولا غرابة عندئذ أن ينتشر تقليدها لا في مراكز إنتاجها فحسب، بل في الولايات الأخرى كذلك، ويُبيّن لنا الإبريق [281] كيف سعى حرفيّو البلّور في العصر الإسلامي الوسيط إلى محاكاة التصاميم المقطوعة النافرة باستخدام تقنيات أقلّ استهلاكًا للوقت. وهكذا تُذكّرنا الزخرفة الرئيسية المُنجَزَة بالخيط المُتجرجر، بالورقات المتدلية التي تُنجَز عادة بتقنية القطع النافرة الأكثر وعورة. كما أنّ سلاسل الحلقات الأفقية على عنق الإبريق وجسمه تتوازى مع تلك الموجودة على الأباريق ذات الموتيفات المقطوعة النافرة [329]. ووصلت إلينا كذلك دوارق تُقلّد البلّور المقطوع النافر وقد زُخرفت بتقنية الخيط المتجرجر ذاته المُستخدم في النُسخ التي تحاكي الأباريق البلورية المقطوعة النافرة. يتألّف مقبض هذا الإبريق من سلسلة مقابض فردية تشبه كثيرًا نظائره المستخدمة في الأواني الجنائزية الرومانية، لكنّها تتراكم هنا لتُكوّن مقبضًا مركّبًا كالسلسلة شديد الشّبه بما يُنجَز بالكريستال [331]. ويمكن أن نضبط الحدّ التاريخي الأقصى لهذا الإناء وأشباهه القريبة منه بواسطة الإبريق المماثل الذي استُخرج في الصين سنة 1406هـ/ 1986م من قبر الأميرة شنغوو المنتمية إلى سلالة لياو، والمتوفّاة سنة 408هـ/ 1018م.

كان فنّ تجليد الكتب محافظًا نسبيًا إبّان هذه الفترة التاريخية، لكنّ أجزاء بعض القوالب الحجرية المستخدَمة لطباعة التصاميم على القِطع الجلدية تُلقي الضوء على هذه الصناعة في الأقاليم الإسلامية الشرقية خلال هذه الحقبة، وقد كان مستواها الفنّي يوازي ما شاهدناه على أيّ من الوسائط الأخرى التي درسناها آنفًا، ويتّضح من هذه الأدوات الجلدية وجود روابط بوجه خاص مع أدوات الجص والتحف المعدنية. إنّ الأزهار المتدلية والسيور الجلدية المدروسة بعناية فائقة تقدّم أدلّة واضحة على أنّ صناعة الجلد بلغت درجة عالية. وما من شكّ في أنّه لو بقيت قطع كاملة لشكّلت نماذج زخرفية من أفضل ما أنتجته تلك الحقبة [282]. ورغم ندرتها فإن هذه القوالب الجلدية تُشكّل إضافات بصرية تؤكّد الروايات المتعددة من العصر الوسيط التي تتحدث عن السروج الراقية والدروع متقنة الصنع، وقد وقّع بالفعل على أحد هذه القوالب: "بندر السّروجي".

فن الكتاب

تواصل أثناء العصر الوسيط استخدام الأسلوب الجديد للكتابة في مجموعة كبيرة من المخطوطات القرآنية، التي نُسخت في الأقاليم الإسلامية الشرقية. وتتألف كل صفحة في العادة من ثلاثة إلى أربعة أسطر مكتوبة بهذا الخط المُصمّم بوضوح، وهو ما يسمح بتخصيص المساحات الكبيرة المتبقية للزخارف النباتية أو الهندسية أو الحروفية الرقيقة،



[281] إبريق زجاجي مع زخرفة مضافة، الإرتفاع 15.5سم. مجموعة آل صباح، الكويت

[280] محراب ذو بدن مكون من مواد مركبة مزجج ومطلي بطلاء لامع، يعو تأريخه إلى 1226م. الإرتفاع 2.84م. متحف ستاتلخ، برلين



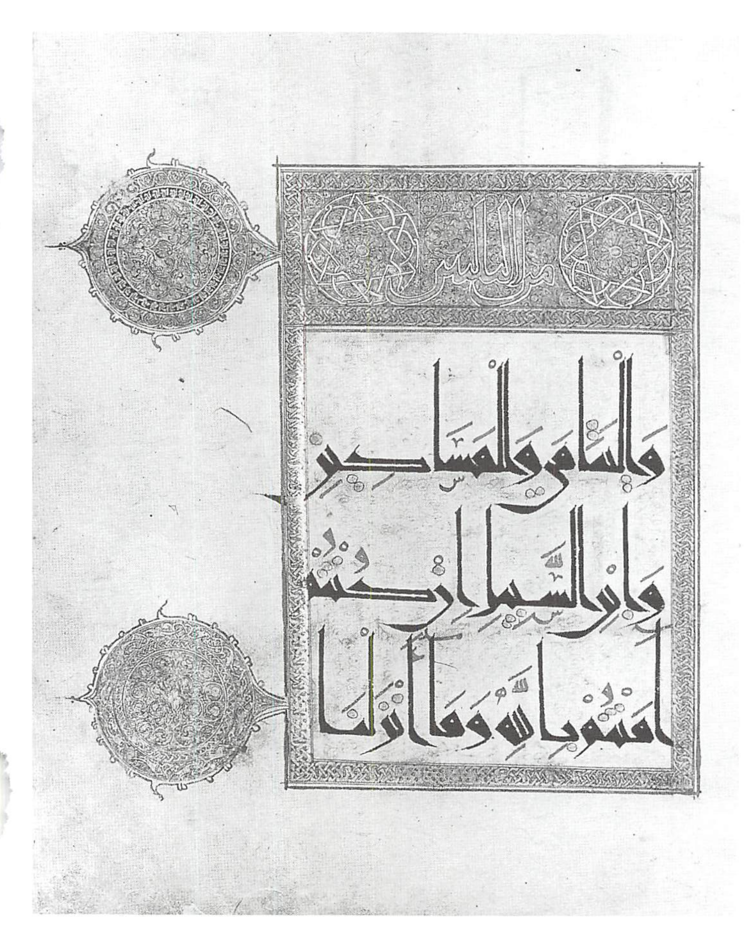


[282] قالب صخري لكبس الجلد، الطول 30.2سم. متحف الميتروبوليتان للفنون

أو لمزيج منها [283]. ويعمد الخطّاط - في كثير من الأحيان - إلى إبراز أُبَّهة هذه الكتابة بإحاطتها بخطوط تشكّل انعكاسًا وصدى للحروف، وتُوظّف كأنها سور واقٍ، يُميّز النص المقدّس من الزخرف المحيط.

وهناك نوع جديد آخر من التخطيط يعكس على الأرجح المهارة الإبداعية الإيرانية بوجه خاص. ويعرض المثال [284] تشكيلة مدهشة لأربعة أصناف من الخطوط المختلفة. ونلاحظ أن قياس مختلف أصناف الخط المُستخدمة للأسطر الأعلى والأوسط والأسفل مختلف، وقد وُظّف كي يفصل بين منطقتيْ النصّ، المكتوب بدوره بقياس أصغر. وقد قُدِّم تأويلان لتفسير الصفحات من هذا القبيل: يرى الأوّل أنّ الأسطر المنظّمة تعمل كالألواح الأفقية للأبواب الخشبية التي تُركَن فيما بينها اللوحات المنقوشة. ويُعتبر هذا النوع من التخطيط سعيًا مبكّرًا لكسر الرتابة، وبعث الحيوية في الصفحة المكتوبة بالخط نفسه. أمّا التأويل الثاني فيرى في اللجوء إلى الخطوط والقياسات والأحبار المختلفة على الورقة عينها تعديلاً وتحويرًا في خدمة تفسير النص. ولعلّ سبب هذه التغييرات يكمن في منطقة وسطى بين هاتين النظريّتين؛ فالشرائط المؤطّرة الزخرفية والعلامات الواردة في الآيات قد ساعدت كذلك على تحويل المقاطع النصية إلى أعمال فنية متميزة ومتنوعة. إضافة إلى خطوطها عالية الأناقة في أغلب الأحيان، وكان العديد من المخطوطات القرآنية مزدانًا بالزخارف. كما كانت أسماء السُوَر وترقيم الآيات والهوامش في الطرّة مخطوطة

[283] ورقة مزدوجة مفتوحة على الجزء العاشر من القرآن من مخطوطة قرآنية. حبر، أصباغ وذهب على ورق. يعود تأريخها إلى 74-1073م، 26 x 20.5سم. مكتبة حرم الإمام الرضا، مشهد





[284] ورقة من مخطوطة قرآنية، حبر، أصباغ وذهب على ورق. يعود تأريخها إلى 1186، 43 x 31.5سم. مكتبة تشستر بيتي، دبلن

بكيفية مدروسة، ومكتوبة في الغالب بماء الذهب. أمّا تصاميمها فتبرز باللون الأبيض على خلفيات حمراء باهتة (أو داكنة) أحيانًا أو مساحات زرقاء ملوّنة باللازورد المطحون. وتَظهر عناية فائقة ومهارات فذّة في رسم الأرابيسك، وتشكيل العناصر الزهرية.

أمّا أجمل الإنجازات الزخرفية فتتمثّل في الصفحات الأمامية (وأحيانًا الأخيرة) العريضة للمخطوطات، التي تتّخذ شكل الزرابي. ويمكن المحاجّة في أنّ التجليد الداكن والخافت المُستخدم خلال هذه الحقبة -الذي أشرنا إليه آنفًا- يمثّل افتتاحية مُبسّطة عن قصد، كي ينبهر المتصفّح بعدها بروعة المشهد التالي وتصاميمه الجَليّة التي تتألّف أساسًا من الأرابيسك، وفي بعض الحالات من الرسوم الهندسية أيضًا. ونجد في التجليد بعض الإشارات العابرة إلى هذه المحاور، دون قصد منافسة الزخارف الرئيسية التي تتجلّى تحويلاً إبداعيًا للصورة يمنحها هيئة جديدة. وتتّضح مديونية "ورقة الزّربيّة" [285] تجاه النموذج الذي أُنجز منذ ما يربو على مئة وخمسين سنة قبلها - من المخطوط القرآني الذي نسخه ابن البوّاب [121]. وقد أصبح لاحقًا الأنموذج المتّبع على نطاق واسع في مجال الزخرفة القرآنية للصفحات الكاملة التي أضحت مليئة بالحيوية.

الخاتمة

طرأت على فنون الأقاليم الإسلامية الشرقية تحوّلات مهمة في جميع الأصعدة تقريبًا. وقد امتدّت بداية من القباب الأصفهانية الجديدة في العقود الأخيرة للقرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، حتى الاجتياح المغولي المدمّر إبّان العقد الثالث من القرن السابع هـ/



[285] خلاف مخطوطة قرآنية، حمدان. يعود تأريخها إلى 1164م، 41.5 x 28.5سم. متحف جامعة فيلادلفيا

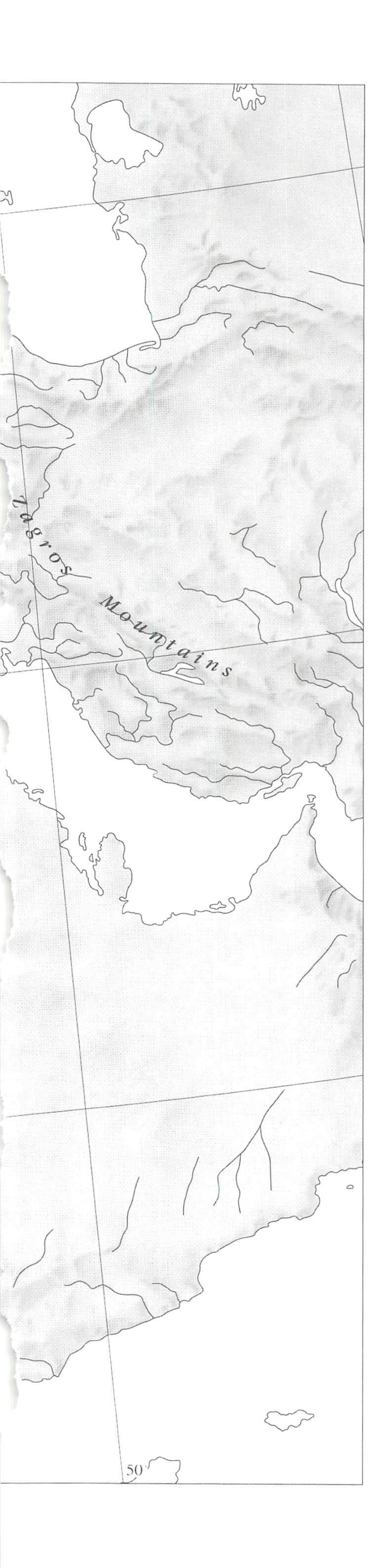
الثالث عشر م. كانت هذه التحولات كمّية قبل كل شيء، وقد شكّلت المنشآت المعمارية والخزفيات الوسيطين الأكثر شيوعًا، واللذين حُوفظ عليهما بأفضل حال. ونجد أمثلة عليها بأعداد غفيرة جدًا (بل بالآلاف إذا احتسبنا القِطع التي عُثر عليها إثر الحفريات أو على سطح المواقع الأثرية، والشظايا التي يمكن أن يستخرجها علماء الآثار من الأحياء المأهولة وغيرها من البنايات) متبقية من كل المناطق تقريبًا لهذه الأقاليم الشاسعة، وقد كانت لها وظائف متنوعة. واللافت للنظر في الوضع الحالي للتحرّيات أنّ أعدادها وكثافتها - وهي أهم - أقل على الأرجح ممّا هي الحال في الأقاليم الإسلامية الوسطى - فما بالك بأوروبا الغربية - في القرون نفسها، بيد أنّ الفارق شاسع مقارنة بالقرون السابقة في الأقاليم ذاتها. ولقد جدّ هناك ما يمكن تسميته "إبداعًا فائقًا" كانت له نتيجتان مهمّتان، تمثّلت الأولى في قدوم جزء كبير من العالم الإيراني الشرقي للاشتراك في الإنجازات الإنشائية، والصناعية، والزخرفية المماثلة أو المتشابهة على الأقلّ. ولا نشكّ في وجود تبدّلات كبيرة بين ولايات آسيا الوسطى، والولايات الإيرانية الغربية، وأذربيجان، والأقاليم الإيرانية الوسطى، وسهول أفغانستان. لكن يجدر في هذه المرحلة من البحث أن نلفت النظر إلى المرات العديدة التي عُثر فيها على أنواع خزفية مماثلة، في مناطق بعيدة بعضها عن بعض، وأن نشير إلى انتشار الولع بمنشآت الآجر أو بالقباب. أمّا النتيجة الثانية لهذه الفورة الإبداعية فهي أنّ التطورات اللاحقة للعمارة والخزفيات في العالم الإيراني تفاعلت

على الدوام مع إنجازات هذين القرنين. وتشير بعض المعلومات المتعلّقة بالخزفيات ذات البريق المعدني وبالتحف المعدنية إلى أنّ الحرفيين انتقلوا من مكان إلى آخر، والأرجح أنهم نشروا مهاراتهم التقنية حيثما حلّوا. غير أنّ الطرق التي انتشرت بها المعارف التقنية ما تزال مجهولة حتى الآن.

ما هي هذه التقنيات؟ في مجال العمارة، كانت بالأساس التصرّف في لَبنات الآجر المشوي، وهيكل القباب بمقرنص ركني وحيد، والخطوات الأولى في استخدام التلوين للزخرفة، والصحن بأربعة أواوين، والبوابة. كان لكلّ واحد من هذه العناصر تاريخه الخاص، لكنّها مجمّعة لا تشكّل أسلوبًا بقدر ما تحدد مجموعة من المهارات تتيح تبدّلات فردية ضخمة. وقد حدث أمر شبيه في الخزفيات مع توافر تشكيلة عريضة من الأشكال، وطرائق تغطية المساحات، ووسائل الزخرفة. وكان الغرض الأول في الكثير من هذه التقنيات تثبيت اللون على الخزفة، ممّا يسمح بتنفيذ تصميمات معقدة ومدروسة على السطح، على غرار الكتابات الواضحة والمُحكَمة أو التمثيلات المركّبة. وكان مُتاحًا كذلك إنجاز نتائج مماثلة باللجوء إلى تقنية تطعيم البرونز بالفضة أو النحاس التي عرفت انتعاشةً جديدةً. ويبدو أنها تقنية مستحدثة شُوهدت أوّل مرة في هيرات بعد مدة وجيزة من أواسط القرن السادس هـ/ الثاني عشر م. ولدينا معلومات أقلّ فيما يتعلق بالوسائط الأخرى، لكنّ ظهور فن النحت التشكيلي مجددًا قد يكون مثالاً آخر لوسيط منبوذ، إن لم يكن محكومًا عليه في خدمة الأذواق الجديدة.

من الصعب تحديد مكوّنات هذا الذوق، لأننا لا نقدر على تأكيد رعاية وتمويل المنشآت إلاّ في مجال العمارة. ويتّضح دون شك المكوّن الأميري أو الأرستقراطي أو البلاطي، لأنّ العديد من الأمثلة الواردة آنفًا -حتّى في المساجد- كان الغرض منها تحسين سلطة الحاكم أو سمعته، أو هي تصوّر - حرفيًا أو مجازًا - نمط حياته. وظهرت الرعاية الحضرية من قِبل التجار والفنانين، ونشاهدها في عدة أمثلة برونزية وخزفية، منها سطل الاستحمام [257، 258]، والمَقْلَمة المعروضة في متحف أرميتاج Hermitage. وقد استخدم الرعاة في بعض الأحيان اللغتين العربية والفارسية في آنٍ معًا، وتظهر على نصوص بعض التحف كلتا اللغتين، لكنّ الأغلبية الساحقة من الكتابات على التحف الخزفية كانت مُحرّرة بالفارسية، وهي مقتطفات من النصوص الأدبية الشهيرة. أمّا التحف التي تحمل زخارف سردية، فكانت تمثّل عادة القصائد الملحمية أو الغراميات الفارسية. وبالاعتماد -ولو جزئيًا- على أثَر البنية الاجتماعية المعروفة بصفة أفضل للأقاليم الإسلامية الوسطى، نقترح فرضيةً - فقط - قابلة للنقاش: هي إسناد الجزء الأوفر من هذا الذوق القروسطي الجديد في الأقاليم الإسلامية الشرقية إلى التّبلور الكامل للكيان الإيراني داخل الثقافة الإسلامية، والمتموقع بالأساس في المدن التي عرفت رعاية للفنون. وإلى جانب الرعاية الأميرية والحضرية يمكن التعرف إلى رعاية دينية في تنظيم فضاءات المساجد، وهي رعاية عكست صنفًا معترفًا به حديثًا من الممارسات الورعية والولاءات تمثّل في نسخ النص القرآني بأناقة خصوصية، وفي الزخرفة الغنية للمساجد، ولا سيما محاريبها، أو في الخزفيات، وربّما أيضًا في ظهور بعض التحف ذات نبرة ورعة مرتبطة بالتصوف والصور الصوفية.

كانت الأساليب الخاصة بالفنون الإسلامية الشرقية خلال العصر الوسيط متنوعة إلى درجة كبيرة، ومن الصعب جدًا - إن لم يكن مستحيلاً - العثور على قواسم مشتركة في خدمة ولاة أمر مختلفين، وأذواق شديدة التباين على الأرجح. ومع ذلك يبدو أحد هذه القواسم المشتركة في أجود المنشآت المعمارية، ونراه أحيانًا على التحف والزخرفة عمومًا، وهو ما أُطلق عليه: "المجانسة الهندسية" geometric harmonization، ويُقصد بها وجود شبكة مدروسة، ومُحدّدة هندسيًا في تصميم الأعمال الفنية. أمّا كيف ترتبط هذه الخاصية بالفكر الرياضي والعلمي لذلك العصر فهذا سؤال ينتظر الإجابة. والقاسم المشترك الثاني هو الوجود المستمرّ لعدة درجات من الدلالات في الأشكال. وتبدو هذه النقطة -بمزيد من الوضوح- على الأشياء التي تُعدّ مزخرفة لمجرد متعة المستخدم والرائي، وهي تحمل في الآن نفسه رسائل أيقونية معقّدة أو دعوة للتأمّل الشخصي. أمّا القاسم المشترك الأهم -آخر المطاف- فهو أنه مهما كانت الطريقة التي يُعرّف بها ويُفسّر فقد ظهر شيء أصيل ومتناسق في فنون الأقاليم الإسلامية الشرقية، شيءٌ سوف يشكّل في النهاية قاعدة تلك الثقافة الإيرانية التي ما تزال حية حتى اليوم في العديد من الأماكن خارج البلاد الإيرانية نفسها، لكنّ الحاضنة الثقافية التي أتاحت ذلك ما زالت تستعصي على أفهامنا.


Zagros Mountains
50°



Caucasus
40
Niksar
Erzerum
Eskisehir
Ankara
Sivas
Tercan
Divrik
Manzikert
ANATOLIA
Kayseri
Malatya
Diyarbakr
Mayyafariqin
Khoy
Konya
Hisn Kayfa
Kharput
DIYAR BAKR
Mardin
Jazira ibn Umar
Beysehir
Kubadabat
Taurus
Edessa
DIYAR MUDAR
Serce Limani
Harran
Dunaysir
Sinjar
Mosul
DIYAR RABI
Aleppo
Balis
IRAQ
Qalar Jabar
Raqqa
JAZIRA
Takrit
Hama
Samarra
SYRIA
Beirut
Damascus
Tyre
Syrian
Baghdad
Desert
Tigris
Acre
Bosra
Kufa
PALESTINE
Najaf
Jerusalem
Euphrates
Tinnis
Ascalon
30
Basra
Cairo (Fustat)
EGYPT
Nile
Aswan
20
YEMEN
San'a
Zabid
30
40



الفصل السادس

الأقاليم الإسلامية الوسطى

المقدمة

ينقسم عرض فنون العصر الوسيط في الأقاليم الإسلامية الوسطى إلى قسميْن، ويرجع هذا إلى الأسباب التي ذكرناها في توطئة الجزء الثاني من الكتاب.

يتناول القسم الأول حكم السلالة الفاطمية، وهي دولة تأسست في إفريقية (تونس حاليًا) سنة 295هـ/ 908م تقريبًا، ثم نقلت عاصمتها إلى مصر سنة 358هـ/ 969م في عهد الخليفة المتميّز المعزّ. وقد بسط الفاطميون نفوذهم على منطقة ذات حدود متقلبة، امتدت في أوج توسّعها من وسط الجزائر إلى شمال سوريا، وسهل الفرات الأوسط، والبقاع المقدسة في الجزيرة العربية. لكنّ صلاح الدين الأيوبي استغل ضعفها وانحطاطها بسبب الفتن الداخلية والحروب الصليبية وأطاح بسلطتها سنة 566هـ/ 1171م، وسرعان ما اضمحلت السلالات التابعة للفاطميين من شمال إفريقيا بحلول سنة 554هـ/ 1159م بينما احتل النورمان صقلية سنة 463هـ/ 1071م.

يركّز القسم الثاني على فنون مجمل هذه الأقاليم في القرنيْن السادس والسابع هـ/ الثاني عشر والثالث عشر م (إلى حدود 658هـ/ 1260م، على أقلّ تقدير)، لكنه يكتفي بتناول فنون الأقاليم الواقعة في الجزء الشرقي فقط، ولا سيما بلاد ما بين النهرين في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م. وقد كانت عدة سلالات معنية بالصراعات والتنافس؛ وهي صراعات اتّسمت بامتدادها على مرّ الزمن، حتى إنّه يصعب اليوم وصفها واستحضارها بدقة؛ فلقد كانت العراق والحجاز وسوريا والأناضول ومصر والجزيرة العربية واليمن تشكّل فسيفساء من السلالات الإقطاعية التي أثْرَتْ بفضل الرخاء العام في تلك الأقاليم. وكانت هذه السلالات متكاتفة في القضاء على الصليبيين، وكانت ملتزمة بإحياء المذهب السنّي وتدمير ما اعتبرته بدعة شيعية. ورغم أنّ هذه السلالات كانت مخالفة فكريًا وعقائديًا للفاطميين، فهي تشترك معهم في الذوق الفني والثقافة المادية، ولذلك يصعب الفصل أحيانًا بين الفنون البصرية التي ابتدعها كل طرف، ويتعذّر إثبات مصدرها.

أولاً:

الفاطميون في مصر وفلسطين وسوريا

يصعب تعريف فنون هذه الحقبة التي تواصلت على امتداد 250 سنة، بسبب الفروق المحلية والتشابك المتنامي لاتصالات الفاطميين ببقية العالم الإسلامي، والغرب المسيحي، وبيزنطة، وصولاً إلى الهند والصين. فلقد عمّ النفوذ الفاطمي شمال إفريقيا ومصر وسوريا والجزيرة العربية، وأثّر في فنون تلك الأقاليم، وامتد التأثير أيضاً إلى حوض البحر المتوسط ومجمل أقاليم العالم الإسلامي.

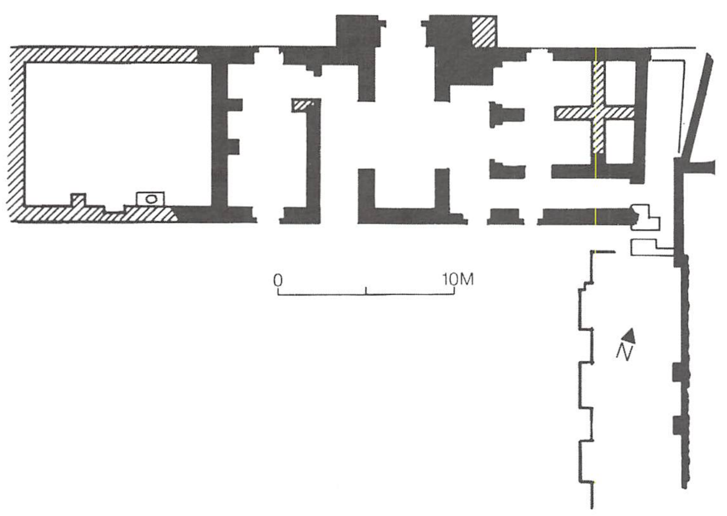
كان النفوذ السياسي الفاطمي والنماء الاقتصادي في قمة ازدهاره، وكان الإشعاع الثقافي والفني في أوجِه على صُعُد كثيرة قبل القرن الرابع الهجري، أي أواسط القرن الحادي عشر الميلادي. لكن ما إن انقضت مرحلة وجيزة من عام 442هـ/ 1050م في منتصف الحكم الطويل للخليفة المستنصر (487-427هـ، 1094-1036م) حتى توالت الضائقات المالية، والمجاعات، والجفاف، والاضطرابات الاجتماعية، وعمّت الفوضى الداخلية على امتداد عقدين من الزمن. فلم يستتب النظام من جديد إلاّ في القرن الخامس الهجري، أي مطلع سبعينات القرن الحادي عشر الميلادي. وخلال ذلك اجتاحت القبائل العربية شمال إفريقيا لوضع حدّ لمحاولة سلالات البربر المحليين التخلّي عن ولائهم للشيعة الفاطميين. وأدّى هذا الاجتياح إلى تغيير عميق في البنية الاقتصادية والسياسية؛ إذ خسرت تونس والجزائر الغربية جزءًا كبيرًا من ثرواتهما الزراعية، ثم وقعتا منذ بداية القرن السادس هـ/ القرن الثاني عشر ميلادي تحت نفوذ الحيّز الثقافي الغربي بدل الفضاء الإسلامي والمتوسطي. ولم يبسط الفاطميون نفوذهم طَوال القرن الأخير من حكمهم إلاّ على مصر. ويظلّ السؤال مطروحًا: هل كانت التغييرات الكبيرة في الفن الإسلامي التي بدأها الفاطميون ناتجة عن اتصالاتهم المتوسطية بالتراث الكلاسيكي، أو عن التطورات العميقة التي طرأت على كامل العالم الإسلامي الشرقي، خاصة في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م؟

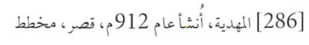
العمارة والزخرفة المعمارية

شمال إفريقيا

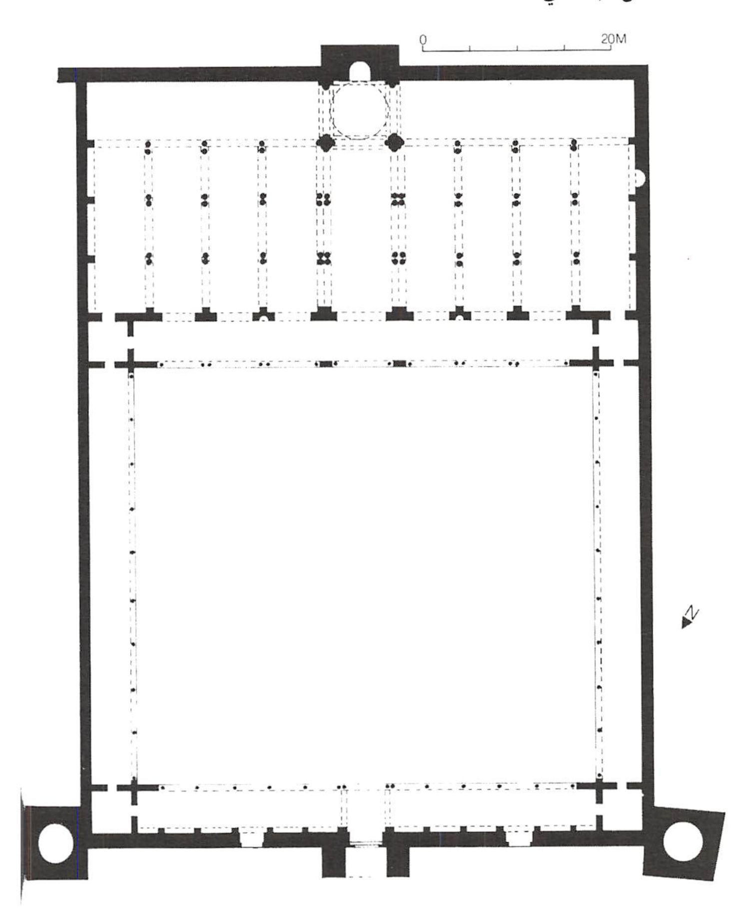
أسّس الفاطميون عاصمتهم الأولى في المهدية على الساحل الشرقي التونسي. ولم يبق الكثير من أسوار المدينة وبوّاباتها الفخمة أو مينائها الاصطناعي، غير أنّ المسوحات والمراجع المبكّرة أتاحت الإمكانية لإعادة بناء بوّابة رائعة جانباها مزدانان بتماثيل أسود. وبُنيت كذلك أجزاء من الميناء، وسقيفة طويلة على هيئة ممرّ مغطّى شبيهة بتلك الموجودة في كلّ من مدينة بغداد والأخيضر والمشتى. أمّا أجزاء القصر التي ظهرت إلى العيان إثر التنقيبات الأثرية، حتّى الآن، فتُقدّم لنا خاصيّتين مثيرتين للاهتمام [286]؛ ثمّة أوّلاً مدخل مركّب غريب يتألّف من بوّابة ثلاثية يقع بابها الأوسط ضمن برج عريض مستطيل

[286] المهدية، أُنشأ عام 912م، قصر، مخطط



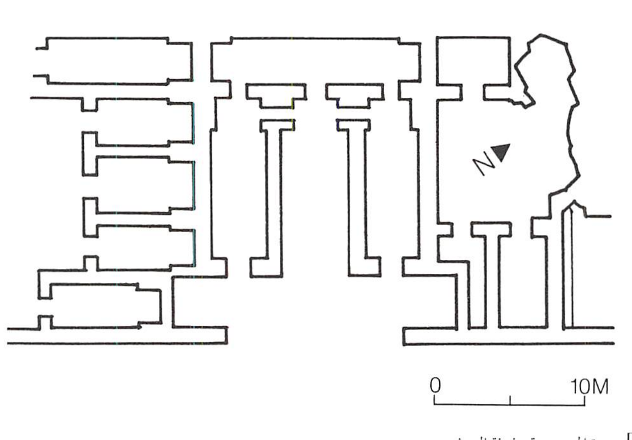


[288] المهدية، أُنشأ عام 912م، مسجد، منظر داخلي



[287] المهدية، أُنش عام أ912م، مسجد، مخطط

الشكل. وتُفضي البوّابة إلى جدار لا فتحة فيه، أمّا الممرّان الضيّقان على جانبَي المحور الأوسط فيقودان إلى الفناء؛ كما يؤدّي المدخلان الجانبيان إلى الداخل مباشرة. ويصعب الاقتناع بأنّ هذا الترتيب الغريب كان غرضه دفاعيًا؛ بل لعلّ هذه المداخل الأربعة قد أُعدّت للمواكب الكبيرة التي كانت تُميّز أسلوب بلاط الفاطميين، ولا سيما في عهدهم الأخير. ولا يمكن أيضاً أن نحدّد إذا كان تزيين بعض الغرف بفسيفساء ذات أشكال هندسية مستوحى من ذاكرة القصور الأموية، أو مقلّدًا لِلَوحات الفسيفساء التونسية

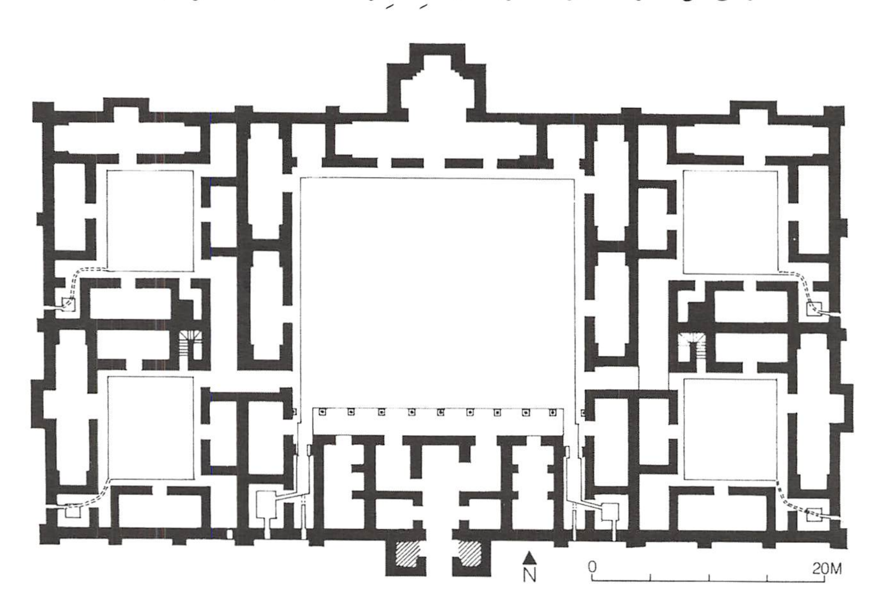


[289] صبرة المنصورية، غرفة العرش

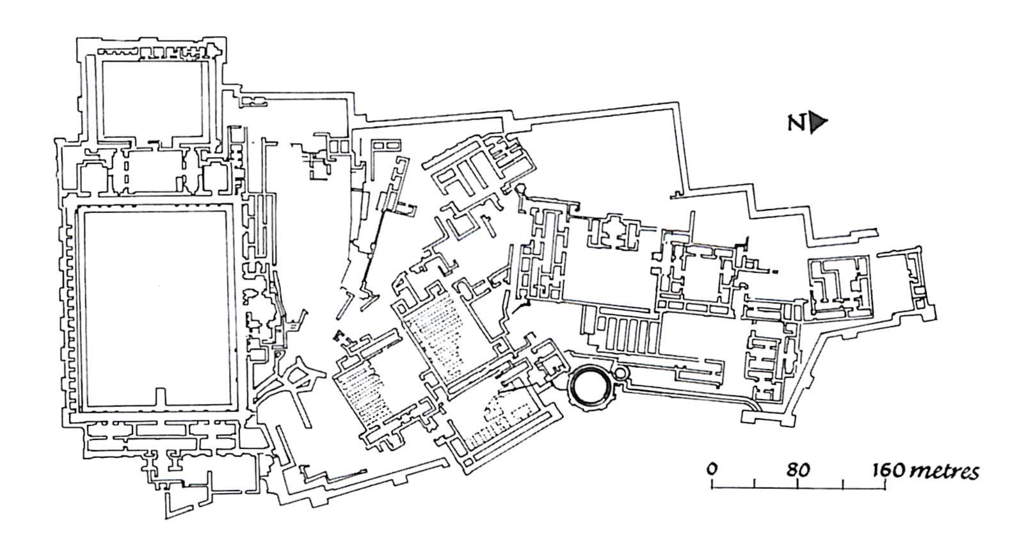
العديدة التي تعود إلى ما قبل الإسلام.

لم يزل في المهدية مسجد يعود إلى العصر الفاطمي [287، 288]، وإن كان شكله الحالي يعود إلى عمليات الترميم المتتالية التي شهدها. وكان المسجد يتكوّن في الأصل من قاعة مغطاة مستطيلة قائمة على الأعمدة تشكل بيت الصلاة، وتنقسم إلى تسعة ممرات متّجهة صوب القبلة. ويقود الممرّ المحوري إلى قبّة أمام المحراب، بينما يشكّل الرواق - أمام القاعة المغطاة - مساحة انتقالية بين الأفنية المفتوحة والمناطق المغطاة، ويكوّن جزءًا من الصحن ذي الأروقة الأربعة. لكن أهمّ عنصر جديد هو الواجهة الضخمة التي تغطّي كامل الجدار الشمالي الغربي للمسجد. وتتكوّن الواجهة من زاويتيْن بارزتين في كلّ ركن، وظيفتهما إبراز حدود المبنى وضبطها، وهي تشمل بالإضافة إلى ذلك، ثلاث بوّابات متناظرة، تقع الوسطى داخل بناء بارز آخر تُزيّنه فجوات في الجدار. إن هذا المثال المبكّر الذي تجسّده واجهة المسجد المركّبة يوحي بالتوحّد والاكتمال، ويتجلّى ذلك في الحائط الخارجي وفي البناية ككلّ. والراجح أن أصولها إنما تعود إلى هندسة القصور المَلَكيّة، فلقد شُوهدت سابقًا واجهات مركّبة من هذا القبيل في العصر الأموي.

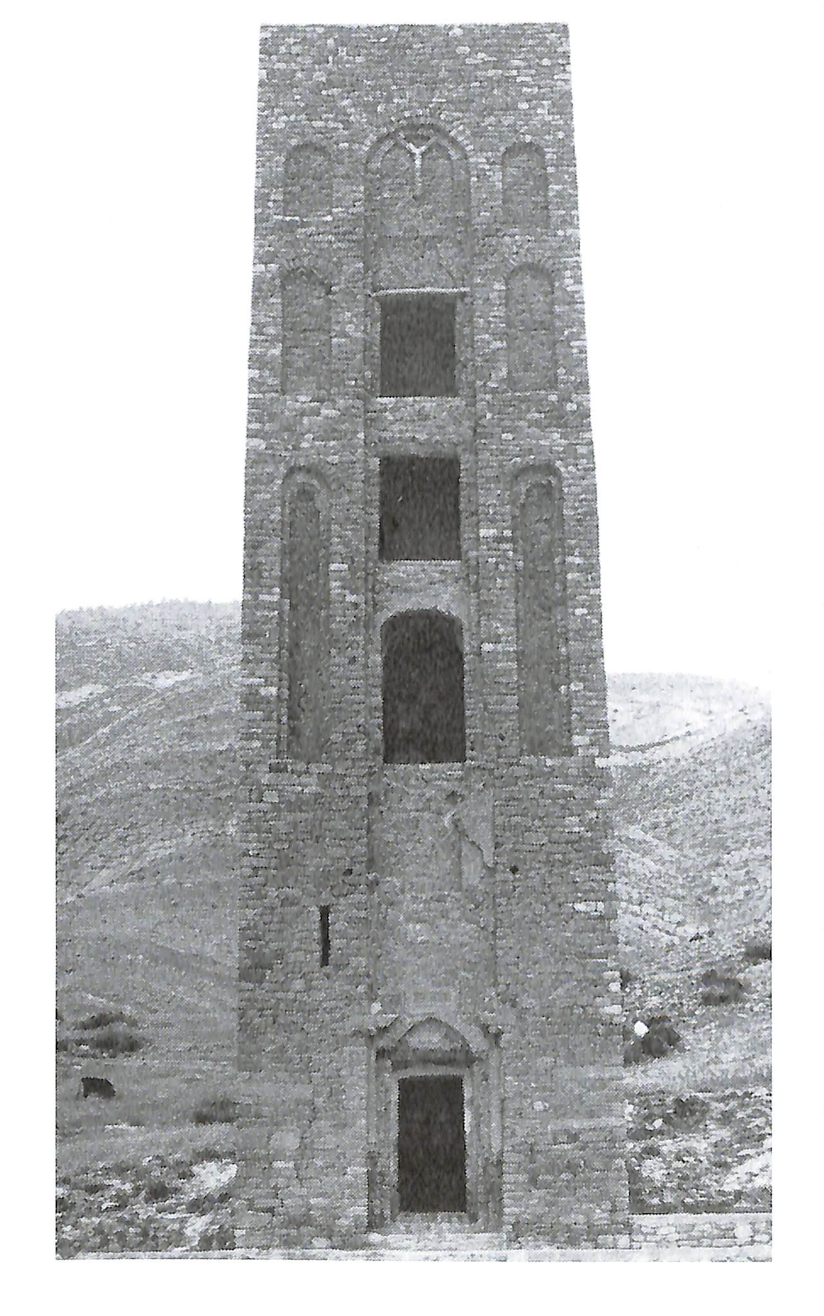
لا نعرف من العاصمة الثانية التي أسّسها الفاطميون في شمال إفريقية بالقرب من القيروان -وهي المسماة صبرة المنصورية- إلاّ قاعة مَلَكيّة تجمع بين الإيوان الشرقي والوحدة الهندسية الإسلامية الغربيّة المتكوّنة من ممرّين طويلين يتقاطعان ضمن زوايا مستقيمة.



[290] عشير، أُنشأ عام 947م، قصر، مخطط



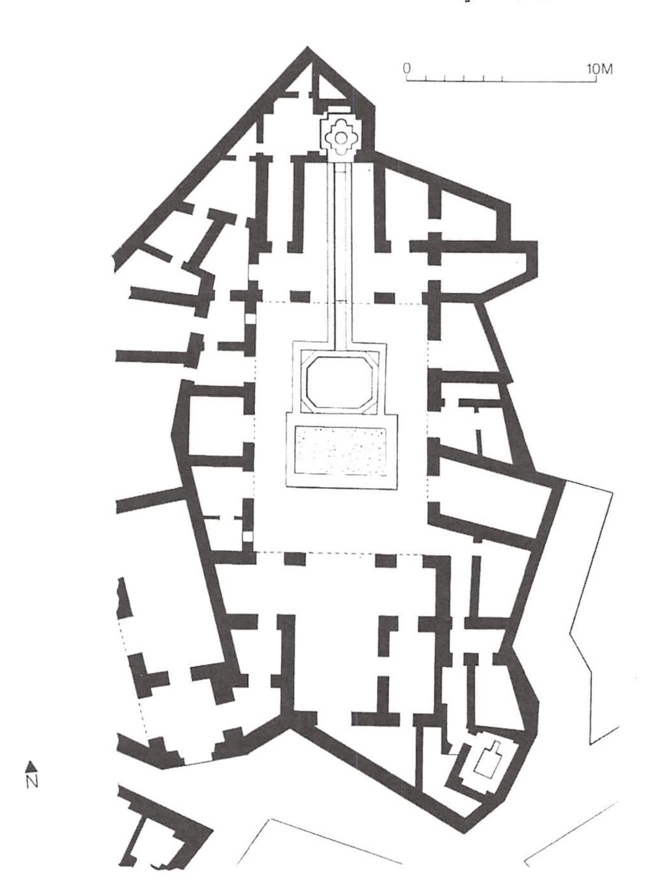
[291] قلعة بني حمّاد، بدأ بناؤها عام 1010م، مخطط



[292] قلعة بني حمّاد، بدأ بناؤها عام 1010م، برج

أما آخر مبنيين مهمّين في شمال إفريقية ينتميان إلى الفضاء الثقافي الفاطمي (إذا استثنينا بعض المباني الوظيفية الصغرى) فهما قصر عشير وقلعة بني حمّاد، ويمكن اعتبارهما نادرين في تلك المنطقة الجغرافية؛ إذ لا مثيل لهما هناك. ويقع قصر عشير في المناطق الوسطى في الجزائر حيث أسّس الزيريون، تحت إمارة الفاطميين، عاصمة حوالي عام 335هـ/ 947م. وقصر عشير هذا عبارة عن مستطيل (72 X 40 مترًا) له أبراج مختلفة الأحجام [290] وبوّابة خارجية وحيدة تفضي إلى مدخلين داخل القصر نفسه، ويوجد رواق على أحد جوانب الساحة. أمّا ما يُعتقد أنّه مجمّع الغرف المَلَكيّة فيتكوّن من ممرّ طويل، له ثلاثة مداخل وغرفة مربّعة تمتدّ إلى ما بعد خط الجدار الخارجي كانت تُشرف دون شك على المنظر الخارجي. وعلى كلّ جانب من جوانب المجمّع الرسمي تُشاهَد بنايتان سكنيّتان تتكوّنان أساسًا من ممرات طويلة وتحيطان بالساحة. إنّ هذا التنظيم المتناسق للمساحات السكنية حول المناطق الرسمية يذكّر بالمشتى أو قصر الحير أكثر ممّا يذكّر بالمدن المَلَكيّة المترفة على غرار ما هو موجود في سامرّاء ومدينة الزهراء. وإضافة إلى ذلك، يتميّز القصر ببساطته الشديدة: تصميم محدود، وغياب للأعمدة، وقباب بسيطة في الغالب، وزينة متواضعة جدًا. ورغم كونه انعكاسًا باهتًا للعمارة التي طُوّرت على الساحل التونسي فإنه يظلّ مع ذلك، ثمينًا وذا قيمة بسبب اكتمال تخطيطه وبقائه على حاله.

أمّا البناية الثانية فهي قلعة بني حمّاد [291] في المناطق الوسطى في الجزائر، وقد شيّدتها سلالة بربرية لها صلة قربى بالزيريين. وانطلق بناؤها سنة 397هـ/ 1007م تقريبًا، متأثّرة ثقافيًا بالحواضر الفاطمية التي عرفتها تونس. وتمثّل القلعة مدينة كاملة مزوّدة ببلاط مَلَكي ضخم يتألّف من برج عملاق يضمّ أجنحة سكنية في جزئه الأعلى، ومن مركّب من المباني المكتظة حول مسبح اصطناعي كبير (67 X 47 مترًا) تقام فيه العروض المائية، وحمام، ومسجد له مقصورة بديعة، ومجموعة من المنازل الفردية، والقصور. لكن التسلسل الزمني لتواريخ تشييدها واستخدامها الرسمي ودلالتها الرمزية لم تتّضح بعد، غير أنه يمكن القول بالاستناد إلى نوع القلعة إنها تنتمي إلى سلسلة مجموعات الأبنية الباذخة الموجودة في سامرّاء ومدينة الزهراء. وكانت قلعة بني حمّاد هذه مُعدّة خاصة للترفيه والمتعة، وهذا ما تلحّ عليه قصيدة شهيرة تصف قصرًا مهجورًا يعود إلى القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، ويقع في بجاية في الجزائر الحالية، وهي قصيدة تتغنى بذلك الترف وتتوسّع في ذكره مستخدمة صوراً شعرية تدور حول موضوعات دنيوية وأخرى سماوية. ومن الجائز أن يكون مثال الترف هذا هو الذي ألهم في القرن السادس هـ/ الثاني عشر



[293] الفسطاط، مخطط منزل

م معماري ملوك النورمان بصقلية، هذا الموضوع سنتناوله بإسهاب في الفصل الثامن. تتوفر لنا بقايا من قلعة بني حمّاد ذات أهمية عالية، وهي عبارة عن سلسلة من شبه المكعّبات متوازية السطوح مثلّمة في أحد أطرافها، وقد تكون سقطت من سقف أو إفريز، وهي تبدو على هيئة متدليات غريبة [452]. وهناك أيضًا شظايا جصّية أخرى يمكن اعتبارها بالتأكيد عناصر لزخرفة المقرنصات. وما زالت أصول هذه الخصائص ومن أوْحى بها إليهم مجهولين. ويجوز أن تكون إبداعات محلية، أو على الأرجح تأويلات محلية لأشكال، وأفكار من الشرق هيّأت الطريق لنشأة قباب المغرب وصقلية النورمانية، ولا سيّما السقف العريض لمعبد بالاتينا لروجي الثاني في بالرمو الإيطالية. ونجد كل هذه الأمثلة تقريبًا في الهندسة المدنية، ممّا يوحي بأنّ المقرنصات قد تكون نشأت في المساكن الخاصة. لكن هذه المسألة أيضًا ما زالت مطروحة، وسوف نعود مجددًا إلى هذه الشظايا بعينها في الفصل السابع.

مصر حتى سنة 451هـ/ 1060م

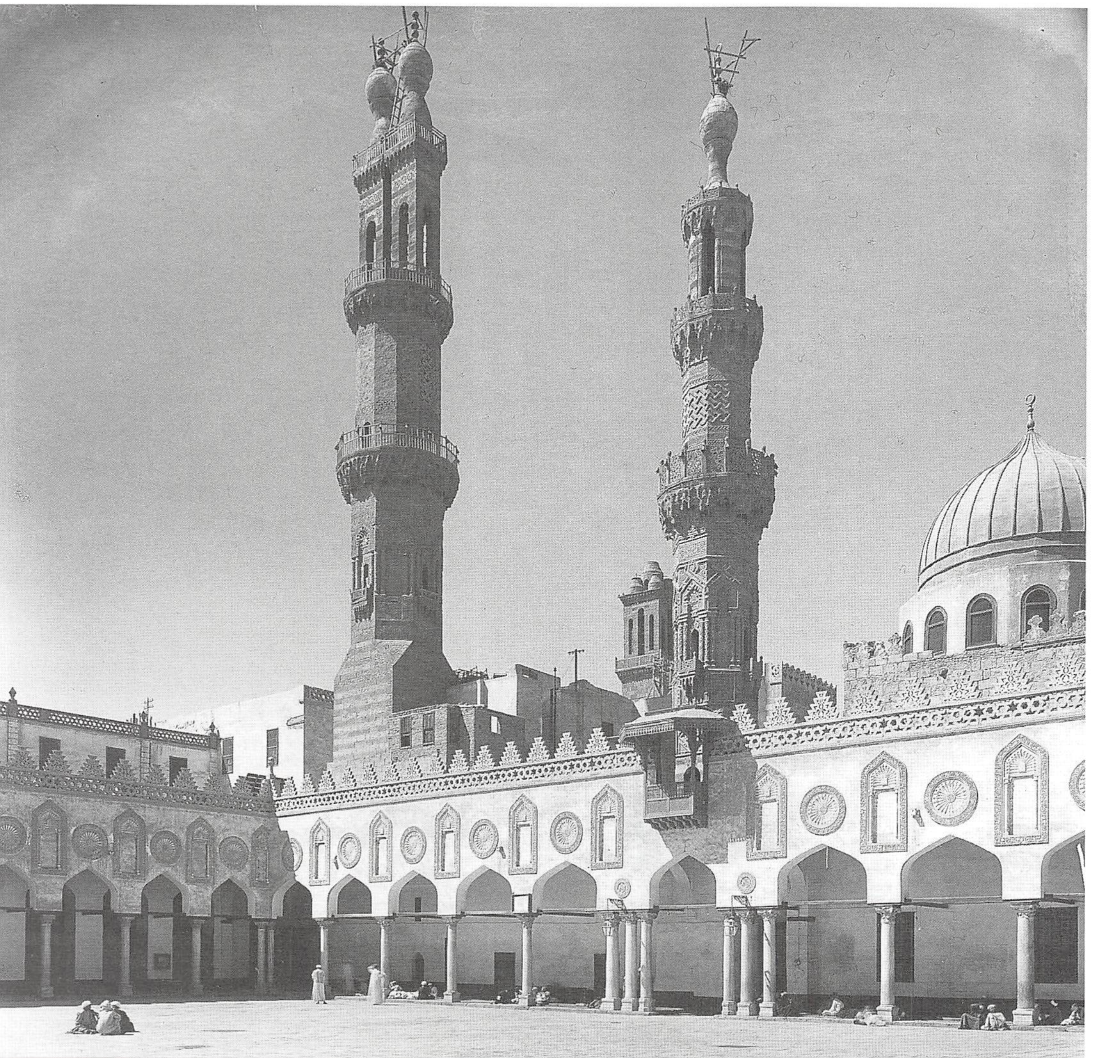
شرع الفاطميون إثر غزوهم مصر سنة 358هـ/ 969م بإنشاء مشاريع بناء ضخمة حقًا، لم يزل بعضها شاخصًا إلى الآن، ووصفها بعض المؤرّخين المصريين المتأخّرين كالمقريزي في مدوّناته التي لا تُقدّر بثمن. وقد أدّت هذه المرويات التي تناقلها المؤرخون إلى سلسلة مهمة جدًا، وإن كانت ناقصة، من المسوحات الأرضية قام بها أعضاء المدرسة الفرنسية بالقاهرة، منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى. ثم أضيفت إليها دراسة للنقوش قدّمها ماكس فان برشم Max van Berchem وغاسطون فيت Gaston Wiet وكرسويل Creswell في عمله الضخم. إن أعمال التنقيب عن الآثار وتأويلها ما زالت جارية في مصر، وهو أمر من شأنه أن يوفر لنا - هذه المرة على الأقل - عدداً كبيراً من الوثائق الأصلية والدراسات العلمية.

كانت القاهرة مدينة ملكية وعسكرية ومركز العالم الفاطمي، غير أنه لم يتبقّ شيء يذكر من معالم المدينة الأصلية التي دُشّنت بكلّ أبّهة في حضور المنجّمين. وكانت الغاية من بناء القاهرة هي التحكّم في مدينة الفسطاط الإسلامية القديمة وطرق اتصالاتها بالشرق. ومع ذلك فإنّ حجمها معروف (شبه مربّع يتراوح ضلعه ما بين 1000 و 1500 متر)، ومعروف أيضا سماطها المحوري الممتد من الشمال إلى الجنوب (شارع معزّ الدين الحالي). كما نعرف قصرَيْها الضخمين على جانبَي الطريق الرئيسي والفضاء المفتوح الرحب الذي يمتدّ بينهما ويُستخدم للمواكب والاستعراضات. وكانت المدينة مزوّدة بثماني بوابات غير منتظمة في توزيعها ضمن الأسوار، بحساب بوابتين لكلّ ضلع. وقد وصلت إلينا كذلك مواقع الأحياء المخصصة للمجموعات العسكرية التي كان مسموحًا لها تقاسم المدينة مع الخليفة وأسماؤها؛ وذلك لأنّ حيّزًا كبيرًا من الطوبوغرافيا الراهنة وأسماء المواقع وأصولها يعتمد على الأسماء المستخدمة في المدينة التي أُنشِئت ما بين -362-358هـ أي -969 -973م.

وعلى إثر ذلك تغيّرت كليًا المنطقة الجنوبية والجنوبية الغربية شيئًا فشيئًا، فأصبحت القاهرة سنة 390هـ/ 1000م بأسواقها، ومساجدها، وطرقاتها، وحدائقها، وشققها متعددة الطوابق، ومنازلها الخاصة، تشكّل مع مدينة الفسطاط القديمة واحدة من أكبر المجمّعات الحضرية متعددة الأجناس في العالم القروسطي.

إنّ التطورات العمرانية الفاطمية التي أُنجزت في أماكن أخرى ليست معروفة مثلما هي حال القاهرة، باستثناء القدس، ومكّة، وعسقلان على الساحل الفلسطيني بدرجة أقل، ولقد كانت الاعتبارات الدينية هي التي تُملي إنشاء بنايات جديدة في معظم المدن المذكورة. ولعله في إمكاننا الاعتقاد بأنّ ترسيخ السلطة الفاطمية لنفوذها كان يقتضي إحداث تغييرات في النسيج العمراني لكلّ المدن الواقعة تحت سيطرة السلالة.

يمكن تقسيم البنايات التي تعود إلى العصر الفاطمي المبكّر إلى مجموعتين. لم يبق من المجموعة الأولى -وهي القصور- أيّ أثر، غير أنّ تصانيف المقريزي وروايات شاهدَي العِيان: ناصر خسرو (439هـ/ 1047/ م) والمقدسي (375/ هـ/ 985/ م)، وكذلك البيانات الأثرية التي جمعها هرتز Herz ورافاس Ravaisse وبوطي Pauty تسمح لنا بتقديم بعض الملاحظات حول هذه القصور. كان القصر الشرقي الكبير أكثر تميّزًا، وهناك جناح يعلو بوابته الذهبية الرئيسية المؤدية إلى الباحة المركزية. وقد أُعدّ هذا الجناح ليشاهد منه الخليفةُ العامّةَ والمواكبَ والاستعراضات. أمّا في الداخل فتقود سلسلة من الممرات الطويلة المعقدة إلى قاعة العرش، وهي على شكل إيوان يحتوي على السدّة: "مبنى مغلق من ثلاثة جوانب، مفتوح من الجانب الرابع تعلوه ثلاث قباب، ويحوي هذا الجانب فتحة مسوّرة تُعرف بالشبّاك". كانت معظم الزينة تتكون من مشاهد مرسومة تعود في الغالب إلى عصور مَلَكيّة سابقة، لأنها تشمل مشاهد صيد، فإذا قارنّا بين القصر وما هو عليه من بذخ، فإنه يبدو مشتّتًا من جهة تصميمه. أمّا القصر الغربي (حوالي 386-364هـ/ 996-975م وأعيد بناؤه سنة 447هـ/ 1055م) فكان أصغر وأكثر انتظامًا، وهو يتمركز حول ساحة كبيرة، وقاعات استقبال، وأجنحة مترامية على المحورين.

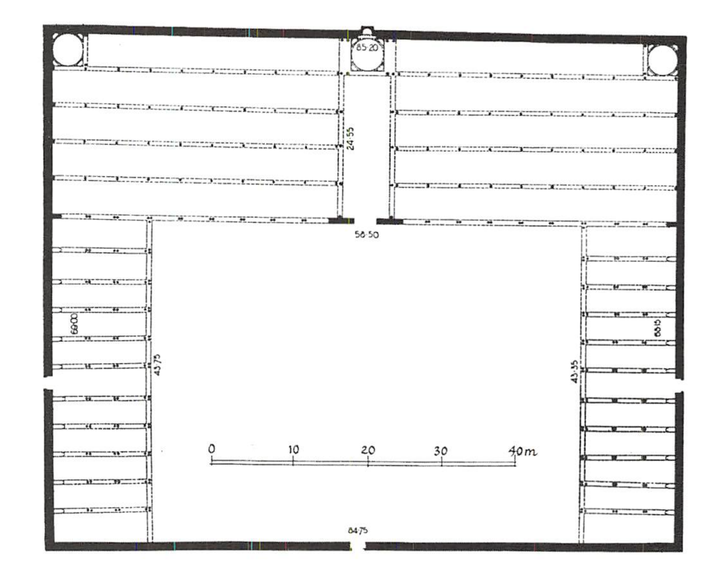


[294] القاهرة، جامع الأزهر، أُنشأ عام 73-969م

[295] القاهرة، جامع الأزهر، أُنشأ عام 73-969م، واجهة الصحن

تتميز العمارة المدنية الفاطمية بخاصيّتين إضافيتين. تتمثل الأولى (وتبدو محدثة في القصور الإسلامية) في الأجنحة الملكية المتناثرة عبر المدن وضواحيها. وكان الخليفة يلجأ إليها عند المواكب الرسمية للترفيه أو لأداء الفرائض الدينية، ممّا يجعل ممارسات البلاط الفاطمي قريبة جدًا من ممارسات بيزنطة. إنّ شكل هذه الأجنحة معروف، ويبدو أنّ معظمها كان وسط الحدائق المزدانة في الغالب بالمسابح والينابيع، وهي تشبه كثيرًا ما تبقّى في صقلية من مباني النورمان التي شيدوها في القرن السادس هـ/ الثاني عشر م. أمّا الخاصية الثانية فهي تصميم عدد من البيوت السكنية الخاصة التي وصل إليها التنقيب، وظهرت إلى النور في الفسطاط [293]. تتلاصق هذه المنازل بعضها مع بعض بطريقة غير منتظمة، مكوّنة أزقة ضيّقة ملتوية. لكن التوزيع الداخلي للبيوت السكنية الكبيرة منتظم ومتناظر في أغلب الأحيان. وتوجد بها عادة أواوين مفتوحة أو ممرّان طويلان يحيطان بفناء مركزي، ويتقاطعان في زاوية حادة أو زاويتين. وتذكّر أشكال هذه البيوت بتصميم



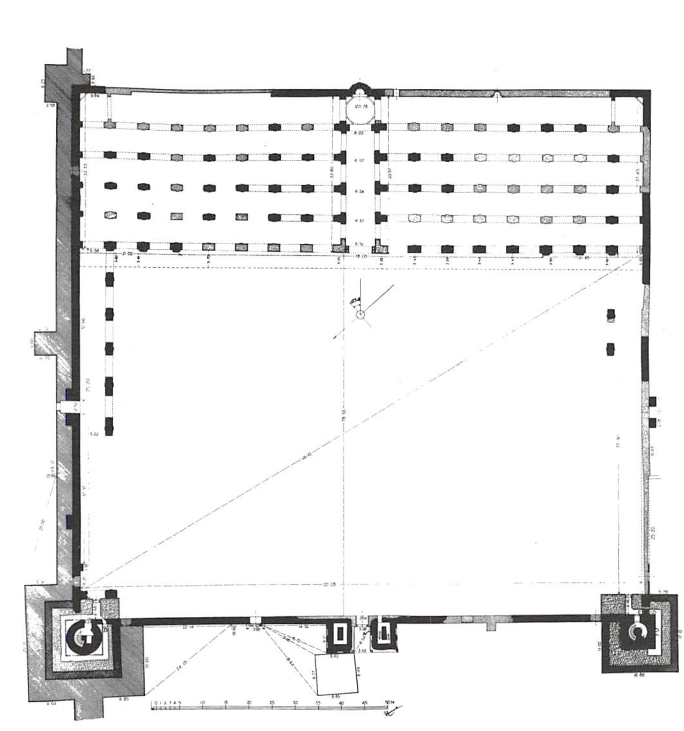


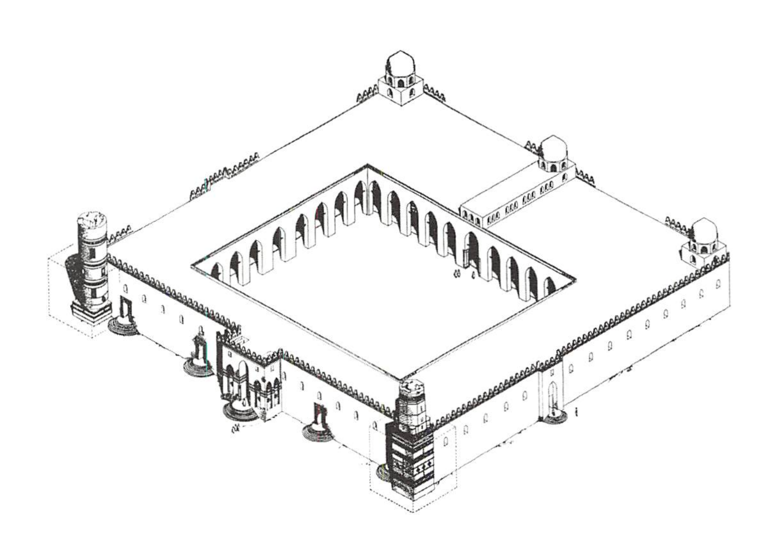
[296] القاهرة، جامع الأزهر، أُنشأعام 73-969م، المحراب

[297] القاهرة، جامع الأزهر، أُنشأعام 73-969م، مخطط قديم

[298] القاهرة، جامع الأزهر، أُنشأعام 73-969م، مخطط

[299] القاهرة، جامع الأزهر، أُنشأعام 73-969م، رسم





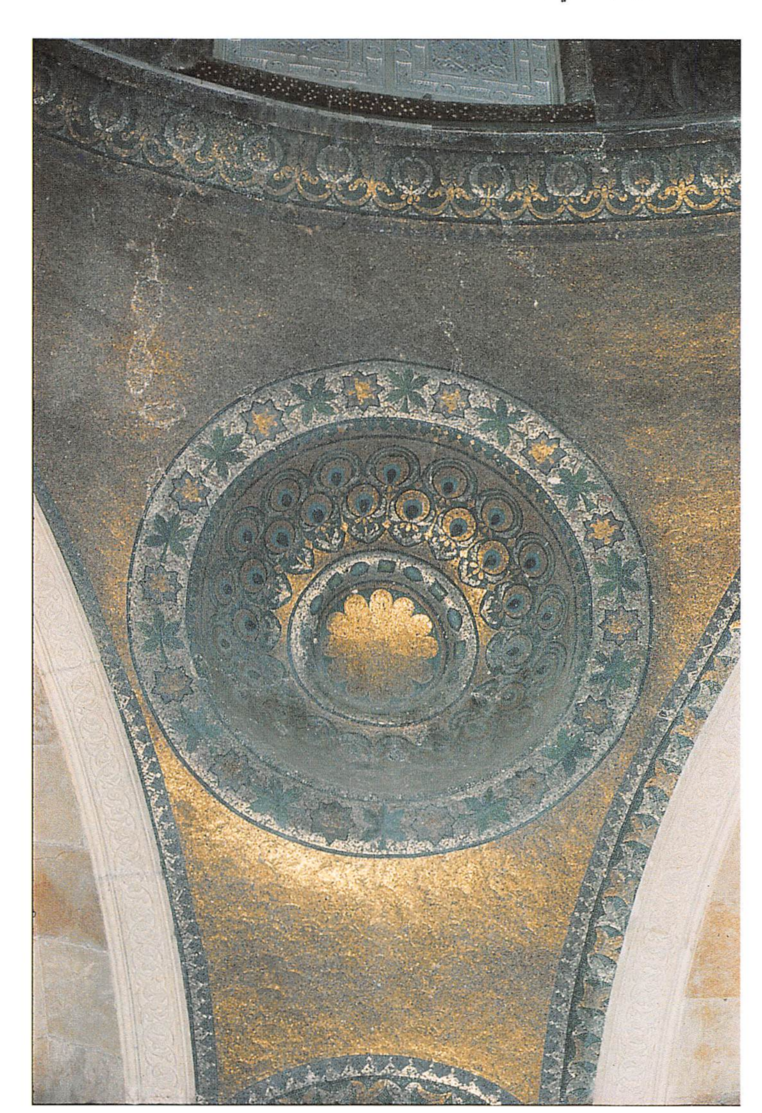


[300] القاهرة، جامع الحاكم بأمر الله، 990م و1013م، منظر عام، وأسوار المدينة، 1087م

القصور، ويتميّز بناؤها وتعقيد هندستها المدنية بجودة مدهشة.

بقي أيضاً في القاهرة من العصر الفاطمي الأول مسجدان جامعان كبيران. فلقد بُني جامع الأزهر الشهير عند تأسيس المدينة كي يكون مركز التجمّع الرئيسي وأداء فرائض العبادة، غير أن الأزهر شهد عمليات توسعة تدريجية كي يصبح مركزًا كبيرًا للتعليم الديني، فطرأت عليه تحويرات متكررة (فواجهة الصحن، على سبيل المثال [294، 295، 296]، بُنيت إبّان العصر الفاطمي المتأخر). أما الجامع الأصلي فهو عبارة عن قاعة مغطاة بسيطة قائمة على أعمدة، (85 X 69 مترًا)فيها قاعة صلاة مزوّدة بخمسة صفوف موازية لحائط القبلة وللأروقة. وثمة ممرّ محوري يشقّ قاعة الصلاة إلى نصفين، ويقود إلى محراب رائع مزيّن بالجص المنقوش [296]. وكانت هناك أمام المحراب قبّة محاطة على الأرجح بقبتين أخريين، أمّا القبة الموجودة الآن أمام الممرّ المحوري التي شُيّدت فيما بين 524-544هـ / 1130-1149م فتُذكّرنا بسبب موقعها، بالقبة التي أضيفت إلى جامع القيروان. وكان جامع الأزهر قائمًا على أعمدة فردية أو مزدوجة جُلبت في الغالب من مبانٍ قديمة مهجورة. وقد بقيت عدة عناصر من الزخرفة يتكون أغلبها من الجص المنقوش فوق أقواس الممرّ المحوري على حائط القبلة وفي مواضع أخرى. وسنعود لاحقًا إلى هذه الموضوعات. ويبدو أنّ موقع الجامع اختير لإظهار الاتجاهات الرئيسية وخطوط المعلم المعماري. ولم يتمّ الاحتفاظ بالمظهر الخارجي كما كان على أيام الفاطميين، حيث يروي المقريزي أن أجنحة ملكية كانت هناك، وأنّ عدة مراسم كانت تتمّ بالداخل، ممّا يحملنا على الاعتقاد بأنّ ذلك كان منعكسًا لا شك في عمارة الأزهر. والراجح أن جامع الأزهر دون هذه الملحقات كان سيبدو بسيطاً مثلما كانت بيوت الصلاة المسقوفة الأولى بممرّاتها الرئيسية كما نعرفها في الحضارة الإسلامية [297].

والمسجد الثاني الذي بُني في القاهرة والعائد إلى العصر الفاطمي هو مسجد الحاكم الذي أعاد بناءه ودشّنه الخليفة الحاكم سنة 403هـ / 1013 / م بعد أن كان والده قد أنشأ المسجد الأصلي سنة 380هـ / 990م، غير أن الغرض الأصلي من بنائه ليس واضحًا؛ لأنّ مسجد الحاكم كان في الشمال خارج أسوار المدينة، حيث المنطقة غير مأهولة بما فيه الكفاية. ويتوسّع المقريزي في تفسير هذا الأمر فلقد كان الخليفة يقيم المجموعة الأولى الأكثر فخامة من المواكب الدينية، ومن ضمنها الخطب والمبايعات، في هذا المسجد إلى حدود سنة 664هـ / 1266م (وبعدها صارت تقام في الأزهر). ثم تُشفع أيام الجمعة الموالية بتجمعات في مساجد القاهرة الكبيرة الأخرى (المساجد التي شُيّدت في فترة مبكّرة: جامع عمر، وجامع ابن طولون، وجامع الأزهر). ويمكن النظر إلى هذا المسجد على أنّه مؤسسة مَلَكية كانت وظيفتها الأولى إبراز الحضور الديني والدنيوي للخليفة، لذلك تُستخدَم في المواكب الرسمية الفخمة للسلالة الحاكمة. والراجح أنّ وظيفة هذا المسجد قريبة -دون شك- من وظيفة المساجد الأولى في دمشق، وبغداد، وقرطبة. وهي جميعها مجاورة لبلاط الحكم، لكن مسجد الحاكم كان له غرض خاص به، لكونه زاوية مَلَكيّة تبعد بعض الشيء عن المدينة ومركز العمران. لكنه ليس بعيداً عن أضرحة الأسرة الفاطمية،



[301] القدس، مسجد الأقصى، لوحة فسيفسائية

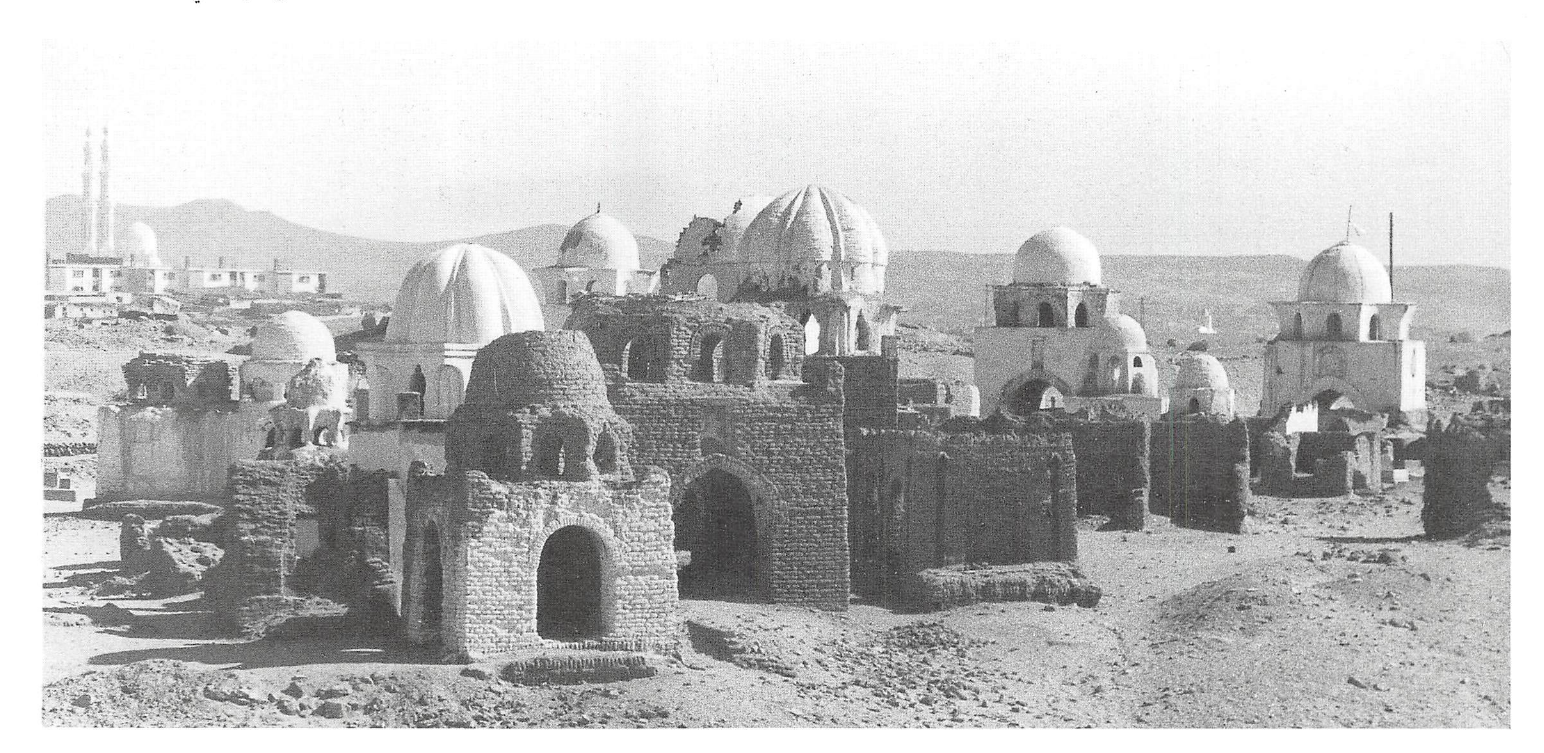
وهو بذلك إنما يصوّر طبيعة السلالة الملكية الفاطمية شديدة التعقيد. إنّ مقصورة الصلاة الخاصة في إحدى المآذن، والتفسير الصوفي المحتمل لبعض الأنماط الزخرفية على غرار الأشكال الفلكية، والنجمة ذات الأضلع الخمسة التي وُجدت في المبنى تحمل كلّها على الاعتقاد بأنّ المَعلم كان له طابع خصوصي.

كان مسجد الحاكم على شكل مستطيل كبير مائل بعض الشيء (121 X 131 مترًا) [298، 299]، وبه مئذنتان في الغرب وفي الجنوب وقع دمجهما الآن داخل مبانٍ لاحقة. هاتان المئذنتان تشكّلان خصوصيتين استُلهِمتا من جامع المهدية، وهما متباينتان تتميّزان بزينتهما البديعة؛ المئذنة الأولى اسطوانية الشكل، أما الثانية فمربّعة. وتفصل بينهما البوابة الضخمة (15 X 6 أمتار) المفتوحة في الواجهة الرئيسية [300]، بينما تكمّل الإطار العام أربعة أبواب أخرى، ذات أقواس منخفضة، وقالب كلاسيكي بحت، وعلى كل جانب من جوانب المسجد توجد بوابة. ويجمع الفضاء الداخلي المسقّف والقائم على الأعمدة بين خصائص من مسجد ابن طولون [25-27] (بيت الصلاة بخمسة ممرات موازية لحائط القبلة، وقوائم عريضة من الآجر تنطلق منها الأعمدة، ورواق واحد في الجوانب الثلاثة الأخرى) وابتكارات من شمال إفريقيا (ممرّ محوري أعلى، وقبة أمام المحراب مع قبتين ركنيّتين مستقرّتين على عقود وجدران). هكذا يتبيّن، مقارنة مع جامع الأزهر، أنّ مسجد الحاكم مصمّم بعناية أكبر. فضلا عن أنه قد جمع تراثًا معماريًا متنوعًا مستوحى خاصة من أصوله التي تعود إلى شمال إفريقيا. ومع ذلك، يظلّ هذا المسجد تقليديًا في أغلب جوانبه، وتبقى القباب أهمّ خصائصه التعبيرية. فمنظرها الخارجي مستوحى من العناصر الداخلية (مثمّن الأضلاع، وجدران الحمل، والسقف المقبب) ومن الواجهة التي كُسر تماثلها بطريقة غريبة، وذلك بتأطيرها بمئذنتين مختلفتي الشكل.

إنّ كلاًّ من جامع الأزهر ومسجد الحاكم متميّز بزينته المعمارية، رغم أنّ عناصر الزينة ونمطها تختلف كثيرًا، ففي الأزهر نلاحظ أنّ لوحات الجص المنقوش التي تكسو السبندل وحائط القبلة مُصمّمة لتغطية كلّ المساحة المتوافرة، وهي تشبه تلك التي توجد في سامرّاء، وإنّ أوجه المقارنة موجودة فعلاً. فباستثناء الحواشي المزدانة بالخط العربي التي لا تشاهَد إلاّ نادرًا في القصور العراقية، نلاحظ أنّ أشكال اللوحات، وعنصر الزينة المتمثّل في تعانق الأوراق والزهور حول جذوع صلبة متناظرة، وتقنيات التسطير والثلم والتنقيط، كلّها بالتأكيد ذات صلة بفن سامرّاء. وذلك إنما حصل على الأرجح عن طريق تأثير هذا الفن في مصر الطولونية. ومهما يكن من أمر فإنّ العنصر الزهري ملحوظ أكثر، ويمكن التعرف إليه بوضوح أعلى، إذ إنّ الخلفية تؤدّي من جديد دورًا مهمًّا. ويبدو أنّ لوحات الجص

[302] القدس، مسجد الأقصى، لوحة فسيفسائية





[3030] أسوان، أضرحة، على الأغلب أنها تعود إلى أوائل القرن الحادي عشر الميلادي

المنقوش في الأزهر صدرت عن التجربة المستوحاة من سامرّاء، لتميل إثر ذلك إلى معالجة الزخارف النباتية بتقنية أقرب للطبيعة، وهي تقنية كانت رائجة في العصور الأولى. وقد اختيرت نقوش الأزهر لإعلان الأسس الأيديولوجية للسلالة الفاطمية.

أمّا زينة مسجد الحاكم فهي مختلفة تمامًا؛ فمن النادر أن نجد لوحات زخرفية مسطحة؛ وإذا ما وُجدت كما في أعالي فجوة الجدار عند المدخل أو على نوافذ القباب، فهي مزدانة بتصميم متناسق يصوّر جذوعاً وأوراقاً أو في الغالب أرابيسك معقدة على خلفية عارية. وأغلب الزينة حجرية تعتمد على سلسلة من الخطوط العمودية والأفقية (وهذه الأفقية أقل) غايتها إبراز امتدادات المآذن وكتلة البوابة. وتشمل التصميمات زخارف نباتية وهندسية، وكذلك نقوشًا وكتابات مختلفة، كلها نافرة تقريبًا حتى تظلّ الخلفية ظاهرة للعيان. والراجح أن بعض هذه العناصر تحمل دلالة رمزية، مثلما هو الشأن بالنسبة إلى النجوم ذات الأضلع الخمسة، والأطر المزركشة التي تعوّض أحياناً الخطوط العمودية، كما أشرنا سابقاً. وممّا لا شك فيه أنّ زخارف المسجد ونقوشه كانت تجسّد الرسالة الأيديولوجية لسلطة الخليفة. ولعل الميزة الفريدة لمثال مسجد الحاكم هو أنّ هذه الرسالة كانت تُنشر خارج المبنى، ويطّلع عليها كلّ سكّان المدينة توّا ومباشرة، ولا يقع الاقتصار على الذين يُسمح لهم بالصلاة داخل المسجد. وتتميّز زينة مسجد الحاكم إجمالاً بالاعتدال والاتّزان مقارنة بزينة الأزهر. إنّ هذا الاعتدال وغياب العناصر البرّاقة من ناحية، والتصميم المركّب من ناحية أخرى، تذكّرنا بشمال إفريقيا على الأصح لا بالشرق، ولعله من المحتمل أن يكون الفاطميون قد استخدموا عن قصد التراث الكلاسيكي المتوسطي الذي يتجلى في بساطة الزخرفة وإحياء عناصر الزينة القريبة من الطبيعة.

إن النقطة الأخيرة المتعلقة بالزخارف الفاطمية هي عدم اقتصارها على الجص المنقوش أو الحجر؛ فقد كان الخشب أيضاً مستخدمًا ومتداولاً رغم أنّه لم يتبقّ منه الكثير على عين المكان، واستُخدمت الفسيفساء أيضاً، لكننا لا نعرف أغلبها إلاّ من خلال النصوص ومن الزخارف الرائعة للمسجد الأقصى في القدس (القرن الرابع هـ/ بداية القرن الحادي عشر م). والغالب على الظنّ أنّ فسيفساء العقد [301] الذي ترتكز عليه القبة تحاكي عملاً فنيًا أمويًا سابقًا، إلاّ أنّ تلك الفسيفساء الموجودة على قوس النصر، وعلى المتدليات إنشاءات فاطمية أصلية [302]. وتدلّ جودتها الفنية على أنّ التقاليد الفنية التي أخذها العرب من بيزنطة لم تندثر كليّةً، أو أنّ الفاطميين -لا سيما في القدس- قد أحيَوْا تقاليد العصور القديمة الرومانية واليونانية المتأخّرة، وهم يعتقدون أنها أموية.

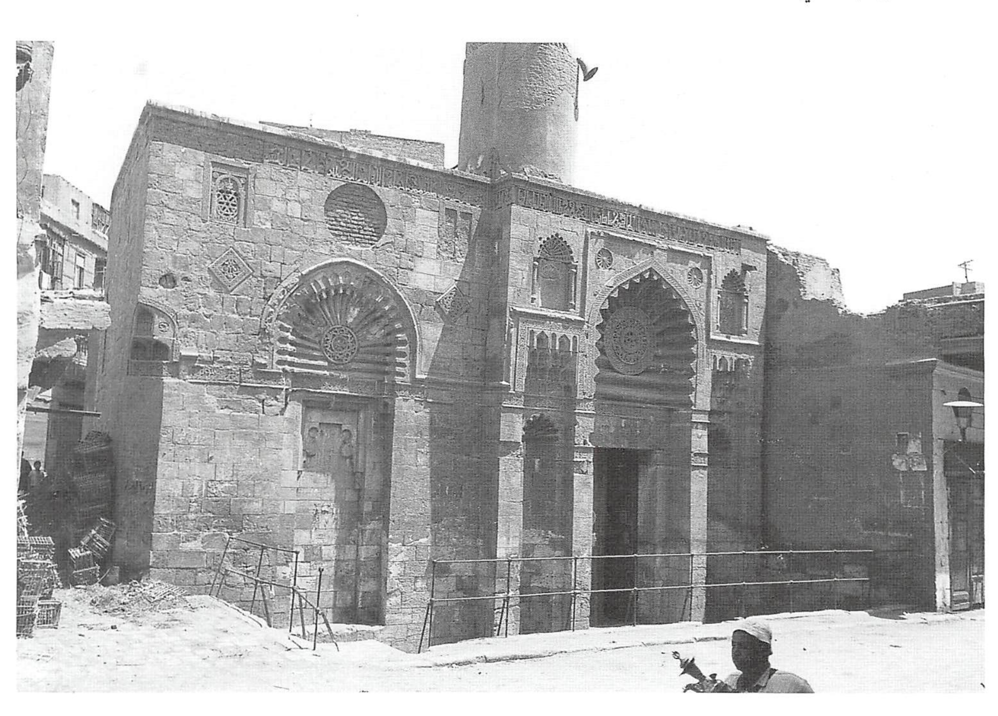
تُكوّن الأضرحة آخر مجموعة من المعالم التي تعود إلى العقود الأولى من العصر الفاطمي، ويُفسّر تشييدُها ولع الفاطميين بالأبّهة الملكية وتوقيرهم وتبجيلهم للذرية المنحدرة من علي [رضي الله عنه]. وتقتصر معلوماتنا حول أوّل الأضرحة المَلَكيّة والدينية على ما جاء في النصوص، ومع ذلك فقد بقيت مجموعتان كبيرتان من أضرحة العصر الأوّل. توجد مجموعة صغيرة أولى قرب القاهرة، ومجموعة ثانية من ستين وحدة تقريبًا في المقبرة الكبرى بأسوان جنوب مصر [303]، هذه الأضرحة لا تحمل تواريخ بنائها، لكن الدلائل غير المباشرة الواردة في النصوص وبعض تفاصيل البناء تشير إلى أنّها تنتمي على الأرجح إلى أواخر القرن الرابع الهجري الموافق للعشريات الأولى من القرن الحادي عشر الميلادي؛ ففي ذلك العهد لم تعد الأضرحة مقتصرة على الملوك، ولا أمكنة لإحياء المواسم الدينية، بل أصبحت منتشرة رائجة، ومثّلت شكلاً من أشكال الاستهلاك بغية التباهي. إن الظروف الاجتماعية والعقائدية التي سادت في ذلك العصر تكشف أن العديد من الأضرحة يعود إلى نساء وتجّار وحِرَفيّين من الطبقة الوسطى. ولدينا على سبيل المثال حالة تبعث على الاستغراب الشديد، وتتمثل في مسجد القرافة الذي تكفّلت امرأتان من الطبقة الراقية سنة 365هـ/ 976م ببنائه في المقبرة الجنوبية بالقاهرة، ويظهر هذا المثال أنّ مرقد الموتى أصبح منذ العصور الفاطمية المبكّرة مكانًا للتعبير عن الورع الديني الذي يبديه أشخاص آخرون غير الحكام.

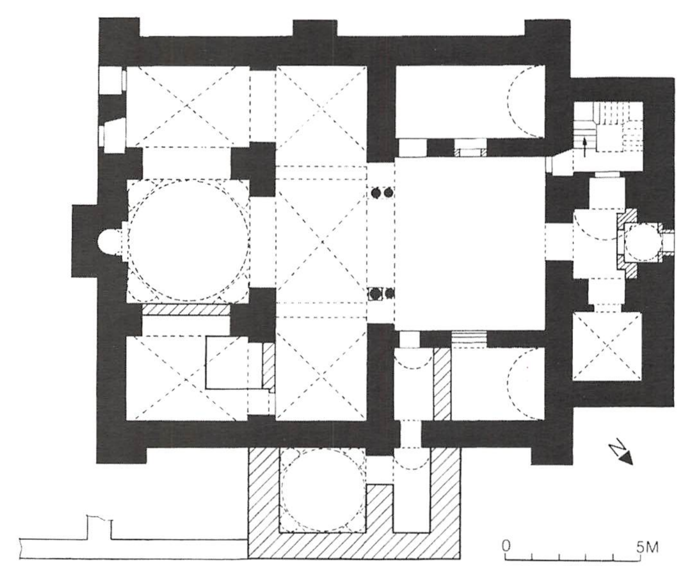
كانت الأضرحة على شكل مربّعات بسيطة لها فتحات على جانب، أو جانبين، أو ثلاثة.

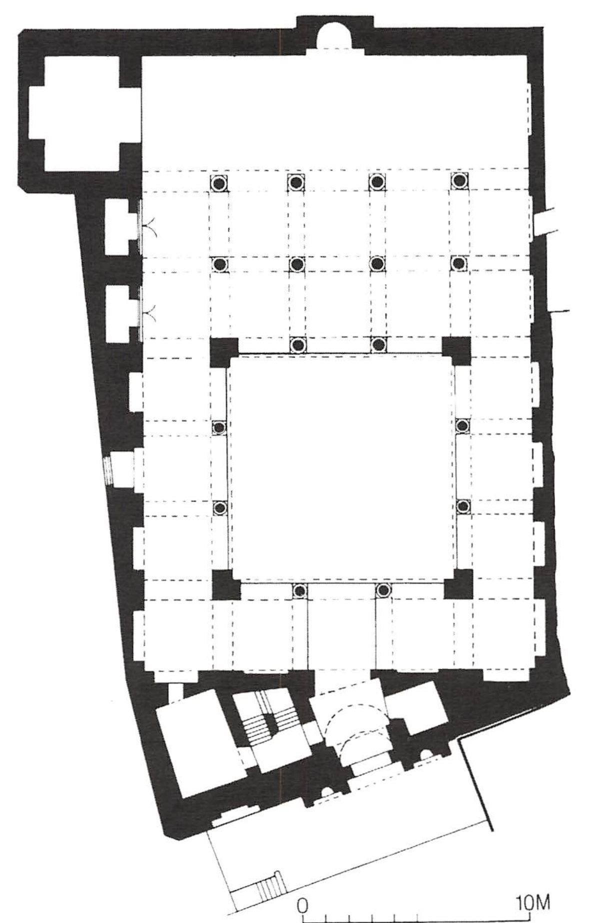
[304] القاهرة، جامع الأقمر، 1125م، مخطط

[305] القاهرة، جامع الأقمر، 1125م، الواجهة

[306] القاهرة، جامع الجيوشي، 1085م، مخطط

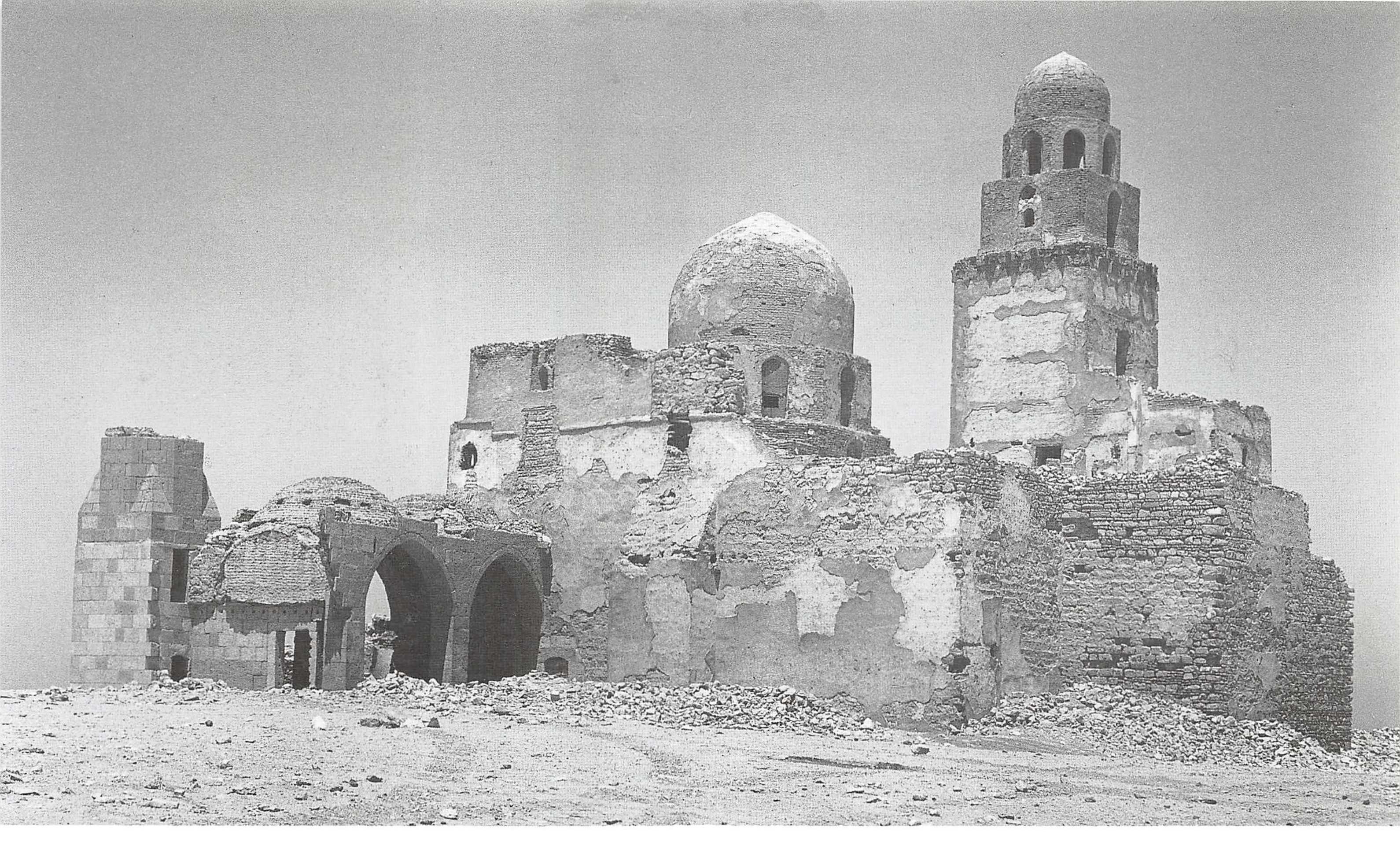






وتُشيّد بالآجر، أو الحجارة المبنية بالملاط، أو بكليهما. أمّا الجدران فكانت على الأرجح مطلية بالجير المائي، وقليلة الزخرفة. وكانت كلّ الأضرحة مغطاة بقباب قائمة على عقود ركنية قواعدها مثمّنة الأضلع كي تزيد من ارتفاع المبنى وتمنحه مزيدًا من الإضاءة. وقد وصل عدد النوافذ في بعض الزوايا إلى اثنتي عشرة نافذة تُبرز انفتاح الزاوية على الفضاء الخارجي. ولعلّ ذلك كان يشير إلى كونها مباني غير مكتملة، ولا تتعارض هكذا مع تحريم مظاهر الثراء والسلطة بعد الموت. إنّ أصل هذه الزوايا يعود بلا شك إلى الأضرحة والقبور المغطاة في سوريا والأناضول. لكنّه لم يتّضح بعد كيف أنّ هذا الشكل، الذي نادرًا ما استُخدم في العصور المسيحية والإسلامية المبكّرة، جرى إحياؤه هنا في القرن الرابع هـ/ العاشر م.

وهكذا فإنّ العصر الفاطمي المبكّر لم يشهد تأسيس مدينة القاهرة الجديدة وتوسعتها وتشييد جوامعها العظيمة فحسب، بل أُنشئ خلاله كذلك بعض المباني المدنية والنّصب التذكارية المدهشة، وإن لم تصل إلينا جميعها اليوم. وقد أثبتت مصر نفسها واحدة من أهمّ الحواضر الفنية والثقافية في العالم الإسلامي، وظهرت فيها رعاية جديدة ومتنوّعة دعمت التشييد والعمارة.



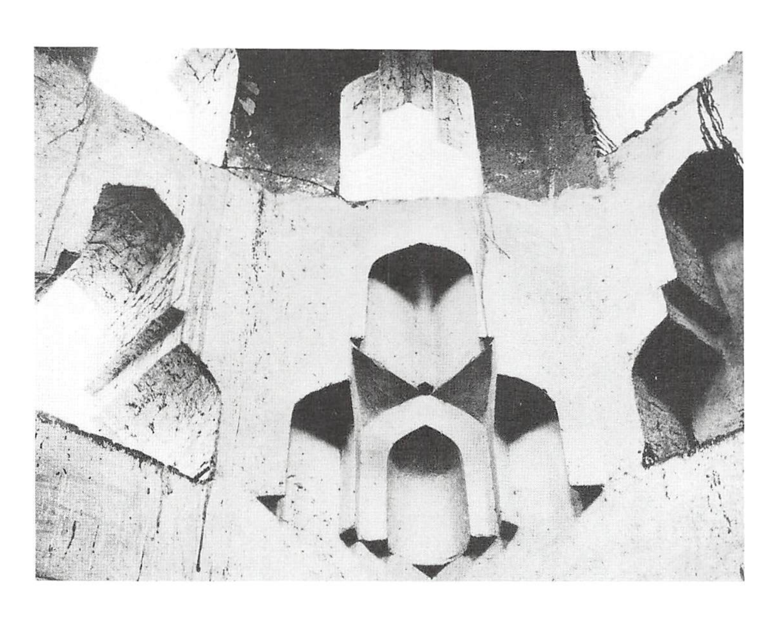
[307] القاهرة، جامع الجيوشي، 1085م، منظر خارجي

مصر: ما بين 451هـ / 1060م و 566هـ / 1171م

إثر أزمة منتصف القرن الخامس هـ / الحادي عشر م، حصل تغيير مهمّ في وظائف المباني الدينية في القاهرة وفي مخططاتها. كانت المساجد الجامعة قليلة، بينما كان المسجد يؤدّي وظيفة المُصلّى الجماعي، وعادة ما يكون على هيئة بيت صلاة صغير يُبنى على نفقة خواص لتخليد ذكرى المتبرّع أو لأهداف خيرية، ولا يكتسب أهمية المساجد الفاطمية المبكرة، التي تشعّ على المدينة بأكملها. ولم تصبح هذه المساجد جوامع إلاّ لاحقًا بعدما تمّ تعيين خطيب بها أو إمام يمثّل الدولة. واستنادًا إلى المخطط الفعلي فإنّ المثالين المتبقّيين هما جامع الأقمر (518هـ / 1125م) وجامع الصالح طلائع (554هـ / 1160م)، وتكمن روعة هذين المعلمين في حجميهما المحدودين، وموقعيهما داخل النسيج العمراني، وشكليهما الخارجيين. وتُعدّ واجهة جامع الأقمر [304، 305] مستطرفة وهي غير موازية للقبلة، أمّا جامع الصالح فلا يمكن الوصول إليه إلاّ عبر الجسور لأنه مبني فوق الدكاكين. وفي الحالتين حدّدت الطرقات والبنايات الموجودة شكل الجامعين لأنّهما يقعان في الشارع الرئيسي للقاهرة الممتد (شمال-جنوب)، حيث تكلفة العقارات باهظة، ممّا استدعى أن يتكيّف المبنى الديني مع تناسق النسيج العمراني. أمّا الترتيب الداخلي فلا يُعدّ مبتكرًا مثلما هي الحال - على سبيل المثال - في جامع الفيلة الذي لم يبق له أثر، والذي بناه الأفضل سنة 478هـ / 1086-1085م. وتعود تسميته إلى القباب التسع التي تعلو بيت الصلاة والمُحاطة بدربْزين، والتي تبدو من بعيد على هيئة الهودج تحمله الفيلة في مواكب الخليفة. كما توجد في مناطق مختلفة مساجد أخرى تعلوها تسع قباب، وتنتمي إلى صنف نادر ما زال مستعصيًا على التفسير.

وقد تغيّرت كذلك المعالم التذكارية، فبالإضافة إلى الأضرحة بدأت تظهر القبور التي تُسمّى عادة المشاهد (أي حَرفيًا أماكن الشهادة) كمشهد السيدة رقيّة (527هـ / 1133م) ومشهد أسوان (493هـ / 1100م تقريبًا) المستخدمة لأغراض الصلاة والزيارة والعبادة الخاصة. وتشمل المشاهد تلك الزاوية الغريبة بعض الشيء المسمّاة مسجد الجيوشي [306، 307] الواقعة على سفح جبل المقطم والمطلّة على القاهرة؛ وقد رُمّم، بل جُدّد كليًا في السنوات الأخيرة. ورغم أنّ اللوحة المنقوشة التي تورد الإهداء تسمّي المبنى مشهدًا، إلاّ أنّ هذه الوظيفة ليست واضحة تمامًا، إذ لا يبدو أنّ المسجد مرتبط بقبر أو زاوية، وقد أمر ببنائه بدرالدين الجمالي نفسه. وتوحي الآيات القرآنية المنقوشة بأنّ المشهد بُني لتخليد ذكرى - لم تُوثّق - قد تكون عودة السِّلم والنظام بعد عقود من الاضطرابات والتقلبات. وتتشابه مخططات جلّ هذه البنايات: مدخل معقد (تعلوه قبّة في أسوان وكتلة المئذنة في الجيوشي) يقود إلى صحن مكشوف صغير، بينما تُغطّي الزاوية قبة كبيرة أمام المحراب [308]. وتوجد دومًا في أحد جانبيه غرفة قائمة على عقود، تفصل بينها وبين الصحن ممرات أو غرف أخرى (ونشاهد في مسجد الجيوشي ثلاثة ممرات مقببة يفتح أحدها على الصحن، عبر ثلاثة أروقة غير متساوية، بينما تغطّي القباب كل غرف المعالم الأخرى). وكانت القباب مثل الممرات مبنية بالآجر ومجصصة، وهي في الغالب رباعية الأعمدة مساحتها مسطحة أو مضلّعة ناتئة. ولا تتوافر لدينا مصادر تَذكر استخدام هذا النوع من البنايات، ويجوز تخمين أنّ الممارسات الدينية قد تغيرت كثيرًا كي تبرّر تطور هذا الصنف من البنايات.

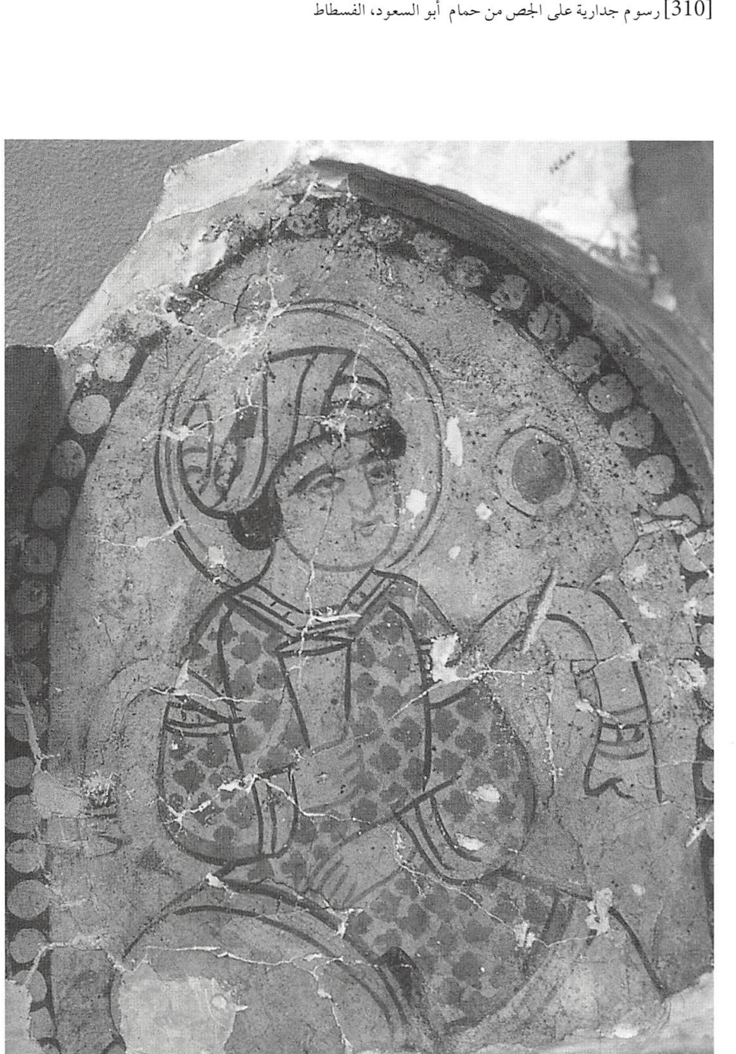
إنّ قيمة القباب في هذه الأضرحة والشواهد تفسّر لنا أهم عنصر من العناصر المستجدة إبّان العصر الفاطمي المتأخر، ونعني: هذه الطريقة الجديدة في التحوّل من المربّع إلى الدائرة. وهكذا نرى في مسجد الجيوشي رقبة مثمّنة لها ثماني نوافذ ترتكز على عقد من



[308] القاهرة، جامع الجيوشي، 1085م، محراب

[309] أسوان، مشهد، على الأغلب يعود إلى أوائل القرن الحادي عشر الميلادي، مقرنصات

[310] رسوم جدارية على الجص من حمام أبو السعود، الفسطاط



الطراز التقليدي، بينما عُوِّض العقد بالمقرنص [309] منذ بداية القرن في أسوان، ثمّ في معظم الأضرحة. وينقسم المقرنص إلى ثلاثة أجزاء: تجسر كوّة المشكاة الوسطى الزاوية المحاطة بقسمين من القبة، ويعلوها قبو على هيئة عقد يكاد يساوي القسمين السفليين. وعلى عكس الأمثلة الإيرانية المعاصرة، لا يوجد قوس في هذه التركيبة المعمارية. وقد أصبح هذا النمط متداولاً ومعياريًا في النوافذ، وهو ما أضفى على فتحات الأضرحة الفاطمية روعة في التنوّع والتّعقيد. ويختلف النمط المصري عن الإيراني، رغم تقارب أغراضهما، وتشابه التركيبة الرئيسية المتكونة من ثلاثة أجزاء. وقد تكون النماذج الإيرانية أقدم، إلاّ أنّ وظيفتها التي تبدو غامضة أحيانًا هي في نهاية المطاف تخدم الناحية الهيكلية أكثر مما هي الحال في الأضرحة المصرية الأصغر منها. وتوحي لنا هذه المسألة أنّ عقود المقرنصات المصرية استُلهمت من إيران دون تقليد أعمى (رغم وجود بعض نماذج تقليدية تنقصها المهارة)، بل كُيّفت وهُيّئت لاحتياجات وإمكانات المعالم المصرية الأكثر تواضعًا. وقد اكتُشفت بالفعل مشكاة مقرنص مجصصة في مصر، تمامًا مثل مثيلاتها في نيسابور بإيران، وعليها رسوم شاب يحمل قدحًا [310] كانت تزيّن حمامات قديمة متروكة.

أمّا الخصائص المذهلة التي وصلت إلينا والمتعلقة بالعمارة المدنية في القاهرة فتتمثّل في ثلاث بوابات دخول للمدينة الجديدة التي وُسّعت وأُعيد بناء أسوارها حسب الأعراف الجارية وقتها من طرف ثلاثة مهندسين مسيحيين من إديسا كانوا يعملون لحساب بدرالدين الجمالي [311]. وتتّخذ أبراج باب النصر [312] أشكالاً مربعة بينما أبراج باب الفتوح وباب زويلة ضخمة ونصف دائرية. ولا يكتفي كرسويل في تحليله الممتاز بالإشارة إلى الصلة الوثيقة بين هذه البوابات، والهندسة العسكرية لمنطقة شمال ما بين

النهرين، بل يظهر كذلك أنها أدخلت إلى القاهرة استخدام الحجارة طريقةً حصريةً للبناء، ونمطًا جديدًا من المتدليات، والعقد المتقاطع المبني بالحجر، والقوس الدائري، وهي تشكّل جميعًا خصائص حضارات المتوسط قبل ظهور الإسلام، تَواصَل استخدامها في شمال الجزيرة العربية وأرمينيا.

أمّا زينة العمارة للعصر الفاطمي الثاني فهي ليست متميزة كما هي الحال في إيران المعاصرة، أو كما كانت عليه إبّان العصر الفاطمي المبكّر. فقد غلبت عليها – ولا سيّما في المحاريب – الألواح الخشبية التي نتناولها لاحقًا في هذا الفصل، رغم أنّ التقنيات الأقدم على غرار الجبس المنقوش (الرائعة بوجه خاص في مسجد الجيوشي) والحجارة المنقوشة (في البوابات خاصة) ما زالت مستخدَمة وقتها. وكانت عناصر الزخرفة هندسية (في خلفية التصميم) ونباتية، ومتناسقة مع الخطوط المعمارية. ومن أجمل الإبداعات في هذا المجال واجهة جامع الأقمر [305] التي رُمِّمت مؤخّرًا، أو بالأحرى أُعيد بناؤها. ويتجلّى فيها إسقاطٌ بليغ للمبنى الديني في المدينة من خلال البوابة المركزية المحاطة بصفين من المشكاوات، والبوابات الجانبية الوهمية، والشريط العلوي بحروفه الزخرفية، والترتيب المتناسق على الجدران لتلك اللوحات المستطيلة والدائرية وعلى شكل المعيّن. ويبرز بوجه رائع كيفية تحويل موتيف المحارة إلى رؤوس مشكاة، واستخدام المقرنص عنصرَ زينة مسطّحًا، ونجد كلتا الخاصيتين في المحاريب أيضًا، وقد أثبتت دراسة اعتمدت على الآيات القرآنية المتعددة الموجودة في المسجد أنّ هذه الموتيفات تحمل رسالة شيعية.

شهد العصر الفاطمي المتأخر بصفة عامة تطورًا في المهارات المعمارية انعكس في توسيع المباني الصغرى وتطوير المشاهد، واستخدام المقرنص في العمارة والزينة، وعودة جزئية للحجارة مادةً للبناء. ويبقى الإشكال قائمًا عندما نتساءل إن كانت هذه الخصائص محلية، رغم أنّ معظمها يميّز العمارة الإسلامية في أماكن أخرى. ويوحي ذلك بشدة أنّ العالم الفاطمي – رغم شذوذه عن الإجماع الإسلامي – ساهم كليًا في التغييرات التي عاشها العالم الإسلامي على امتداد القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م،



[311] القاهرة، الأسوار



[312] القاهرة، باب النصر، 1087م

بل يجوز في بعض الحالات أن نقارن العمارة الفاطمية ولا سيّما في مرحلته الثانية، بالعمارة المعاصرة، وبوجه خاص بالعمارة الغربية المسيحية.

التحف الفنية

يُعتبر العصر الفاطمي ذا أهمية بالغة، بوصفه العصر الذي بلغت فيه مصر مرتبة متقدمة في العالم الإسلامي، لا لكونها نقطة ارتكاز الأنشطة التجارية الممتدة إلى إسبانيا غربًا والهند شرقًا (وكذلك خارج المناطق الإسلامية) فحسب، بل لأنها كانت مركز صناعات تحويلية كذلك. وقد كانت الفنون والحِرف متخصصة في ذلك العصر، إلى درجة أنّه أمكن تأسيس ما لا يقلّ عن 210 أصناف مختلفة من الحِرفيين مقارنة بـ 150 في روما العتيقة. وكانت المنتجات المصنعة للطبقات المتوسطة والشعبية رائجة على نطاق واسع.

إنّ الصورة الأكثر حيوية وفخامة لتلك الفترة والمتوافرة لدينا اليوم هي تلك التي تقدمها لنا التقارير التاريخية سواء المعاصرة أو اللاحقة، والتي تصف حدثًا حدث زمن حكم المستنصر، فقد جرى ما بين 460-459هـ/ 1068-1067م نهب الكنوز الثمينة للفاطميين عندما ثارت فيالق الجنود مطالبة بأجورها. ولا تكتفي الروايات المتعلقة بعمليات السلب والنهب بذكر الكميات الضخمة من اللآلئ والجواهر والتيجان والسيوف وغيرها من رموز السلطة الملكية، بل تشير كذلك إلى العديد من التحف المصنّعة من المعادن النفيسة عظيمة الحجم. وبسرعة فائقة سُرقت ثمانية عشر ألف قطعة من البلّور والزجاجيات الفاخرة من القصر، وضِعفها من التحف المجوهرة، وأعداد كبيرة من السكاكين الذهبية والفضية المرصعة بالجواهر، وقطع ثمينة من رقع الشطرنج والنرد، وأصناف مختلفة من المرايا اليدوية المزينة بمهارة، وستة آلاف قنّينة عطر من الفضة المطلية، وغير ذلك. وتفيد المصادر بوجه خاص بأنّه قد سُرقت قطع ضخمة من البلّور نُقشت عليها أسماء الخلفاء، وأشكال حيوانية مرصعة بالجواهر ومطعّمة بالمينا، وتحفة على هيئة نخلة كبيرة من الذهب الخالص، وكذلك حديقة بأكملها لها سطوح معدنية مطعمة جزئيًا، ومطلية بخليط النيالو المعدني الثمين Niello، وكانت هناك أيضًا كنوز لا تُقدّر من المفروشات، والزرابي، والستائر، وأغطية الجدران. ومنها حيّز كبير مطرّز بالذهب، ومرسوم عليها صور طيور، وحيوانات، وملوك، وحاشية، بل حتّى مناظر طبيعية "جغرافية"، ولم يتبقّ من هذه التحف إلاّ النزر القليل نسبيًا، وأغلبها صغير الحجم. ومع ذلك فإنّ القطع الجميلة من بينها رائعةٌ بما فيه الكفاية لتعطي فكرة عن الصورة الحية لتلك المشاهد المرسومة التي تشكّل سردًا تاريخيًا لمظاهر ترف عرفها ذلك العالم الغابر.

ولا يوجد استثناء للمنوال الذي اقتفينا أثره حتى الساعة في التحرّي - ونقصد به الدورة المتكونة من الاعتماد ثم التكييف فالتجديد - فيما يتعلق بالتحف الفنية التي أُبدعت للفاطميين بعد غزوهم مصر سنة 358هـ/ 969م. ويبدو أنّ الحِرفيّين الذين كانوا يعملون تحت حماية هذه السلالة واصلوا في البداية استكشاف الإمكانات الكامنة في الأشكال المتواترة في مصر منذ القدم، أو تلك المستوردة حديثًا من الشرق. ولم يُدخلوا إلاّ تدريجيًا عناصرَ الزينة الجديدة التي بدأت تتطوّر في الأقاليم الإسلامية الغربية طَوال العصر السابق - فجر الإسلام - تحت التأثيرات الأموية والعباسية والمحلية. وعندما انطلقت مرحلة التجديد أصبحت مقاربة المسائل الفنية تجري بروح جديدة تمامًا.

أمّا فيما يتعلّق بالخشب الذي كان ثمينًا في مصر بسبب ندرته فنشاهد إبّان العصر الفاطمي المبكّر استمرار رواج النمط مائل الحوافّ الذي ظهر في المناطق تحت السيطرة العباسية، ثم لاحقًا في مصر الطولونية [99]. فالزخرفة المنقوشة على جائز الربط في مسجد الحاكم الذي يعود إلى عام 393هـ/ 1003م، ما زالت تعتمد على أسلوب سامرّاء الحقيقي "ج"، وهو مع ذلك يعبّر عن تطوير إضافي لذلك الأسلوب؛ لأنّ الخطوط التي تحدّ الموتيفات القليلة أعرض، وهو ما يُعطي انطباعًا مختلفًا جدًا. وعلى عكس الأنموذج الأصلي المتّبع فإنّ التفرقة هنا بين التشكيلة المنقوشة والفضاءات الشاغرة محدّدة بوضوح. وتظهر هذه الخاصية بصورة أوضح في لوحات باب خشبي يعود إلى عام 400هـ/ 1010م يذُكر عليه أيضًا اسم الخليفة الحاكم [313]، حيث تبرز جليًا التشكيلة المنقوشة مائلة الحوافّ على الخلفية الداكنة. كما أنّ مكوّنات الزخرفة الرئيسية نفسها مزيّنة بعناصر مسطّحة صغيرة الحجم. ومن شأن الأنسجة الناتجة عن هذا التصميم - بالتوازي مع التباين بين الفاتح والداكن - أن تُولّد تركيبات أكثر تنوّعًا وحيوية، وأشدّ تركيزًا من سابقاتها.



[314] باب خشبي. يعود تأريخه إلى 1010م، الإرتفاع ما يقارب 3.25م. متحف الفنون الإسلامية، القاهرة

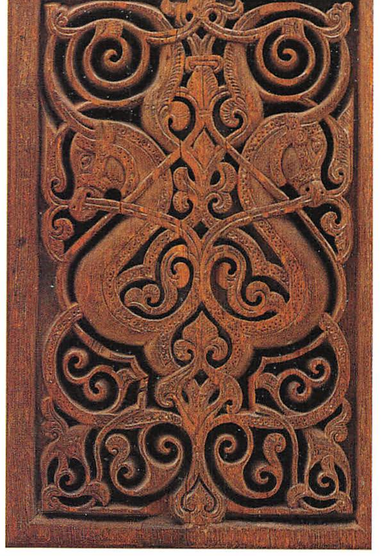
إلاّ أنّنا نرى بوضوح مع حلول الربع الأخير من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م تطوّرًا يذهب أبعد من ذلك، فقد رُقّقت العناصر مائلة الحواف لتصبح على هيئة سيقان رفيعة لولبية على خلفية منقوشة بعمق، بينما بدأت رسوم الوجوه والحيوانات تبرز إلى الواجهة. وتبدو جيدًا المراحل الأولى لهذا التوجّه الجديد في اللوحة [314]. ورغم جواز الحكم بأنّ الموتيفات النباتية، والموتيفات التي تصور الكائنات الحية تعالَج على قدم المساواة، إلاّ أنّ النباتية بدأت تتراجع إلى الخلفية، بينما تَقدّم الشقّان على هيئة حيوان ليحتلاّ الصدارة. وبدل السّمات النحتية الصرفة بالغة التجريد والساكنة أصبحنا نشاهد ملاعبة درامية بين



[314] لوح خشبي من باب. يعود تأريخه إلى 1058م، الإرتفاع 34.9سم؛ العرض 22.9. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[315] تفاصيل من لوح خشبي، يعود تأريخه إلى 1085م، 3،45 x 30سم. متحف الفن الإسلامي، القاهرة

[316] تفاصيل من لوح خشبي، يعود تأريخه إلى 1085م، 5،31 x 134سم. متحف الفن الإسلامي، القاهرة





الأجزاء التجريدية وتلك الأكثر واقعية، وبين عناصر مصممة بأبعادها الثلاثة وأخرى خطية صرفة، وبين النور والظلّ، وإضافة إلى ذلك هناك حسّ جديد بالحركة.

توجد علاقة وثيقة بين هذه اللوحة ولوحة أخرى في متحف الفنّ الإسلامي بالقاهرة من جهة، واللوحات التي تشمل بابًا مفكّكًا يُعتقد أنّ أصله يعود إلى القصر الفاطمي الغربي من جهة أخرى؛ وكان الخليفة العزيز قد أمر ببنائه ثمّ جُدّد بأمر من المستنصر سنة 449هـ/ 1058م. وبعد أن دمّره تمامًا الناصر صلاح الدين الأيوبي في أواخر القرن السادس هـ/ الثاني عشر م اشتراه سنة 681هـ/ 1283م السلطان المملوكي قلاوون الذي شرع إثر ذلك في تشييد مجمّعه الفخم المتكوّن من مدرسة وزاوية ومستشفى. وبما أنّ الأشغال انتهت بسرعة في خمسة عشر شهرًا، فإنّ الأمير القائم على المشروع المستعجل استفاد من العناصر الخشبية وغيرها من المواد المتوافرة في الموقع. ولولا عملية إعادة التدوير القروسطية المذكورة لضاعت هذه اللوحة الجميلة وعدة لوحات أخرى – سنتحدث الآن عن بعضها – ولما عرفتها الأجيال التالية.

ومن أهمّها بوجه خاص سلسلة من اللوحات الخشبية الأفقية المنقوشة – التي تحمل بعضها زينة مرتّبة ضمن خراطيش متعانقة تحوي رسوم حيوانات ووجوهًا بشرية كلها منحوتة على خلفية أدراج أسطوانية بالنقش النافر قليل البروز [315]، وأخرى عليها زينة بحيوانات مرتّبة بصورة متناسقة [316]. ولأنّ التصميم جاء كي يتلاءم مع تناسق شقّين فإنّ المنظر الأمامي لوجوه الأحصنة – وقد شاهدناها على اللوحة المعاصرة التي ناقشناها آنفًا – يبدو جامدًا جدًّا مقارنة بالحيوية الكامنة في مختلف موتيفات هذه الإفريزات، والواقعية البادية عليها. وأصبحت الأشكال البشرية طاغية الآن، ويشمل سجلّ الموضوعات الحافل عددًا من الراقصين والراقصات مرسومين في وضعيات متحركة. وتماشيًا مع الذوق الجديد في رسم مشاهد من الحياة اليومية تطلّ امرأة برأسها عبر الستائر المنفرجة من هودج منصوب على ظهر جمل يقوده رجل، بينما نرى في قسم آخر مأدبة يقدّم فيها الشراب. ويتناول شخصان مُعمّمان كوبين، ويصبّ أحدهما الشراب من قنّينة، بينما يقترب إلى جانبهما خادم يحمل طبقًا كبيرًا، على الأرجح ليملأ القنينة. ومع أنّ خشونة التنفيذ الفني لا تسمح بإبراز التفاصيل –كما هي الحال في رسوم مماثلة على وسائط أخرى– إلاّ أنّ بقايا خضوب الأحمر والأزرق توحي بأنّ خاصيات تقاسيم الوجه وتفاصيل اللباس والأدوات كانت محددة بدقة في استخدام التلوين. كما توجد نقوش خشبية مماثلة في محاورها وأفضل من ناحية المهارة الحِرَفية، لدى البيئة المسيحية بالقاهرة في دير البنات، وهي تعكس بصورة أعمق ولع الفاطميين في العصر المتأخر بملاحظة مشاهد من الحياة.

أمّا الجزء الصغير من اللوحة [317] المعاصرة على الأرجح، المزدانة بطير جارح ينقضّ على أرنب برّي، فيغلب أنّه كان في الأصل جانبًا من جوانب صندوق صغير. ويمثّل هذا نموذجًا بسيطًا وجميلاً مع ذلك لحِرفة تطعيم الخشب وترصيعه التي عاشت طويلاً في مصر [98]. وسوف يعتمد الموحّدون لاحقًا في الأندلس والمغرب كلتا النسختين من هذا الفن: الصيغة المعقدة الأولى، والصيغة المكيّفة التي شاهدناها هنا.

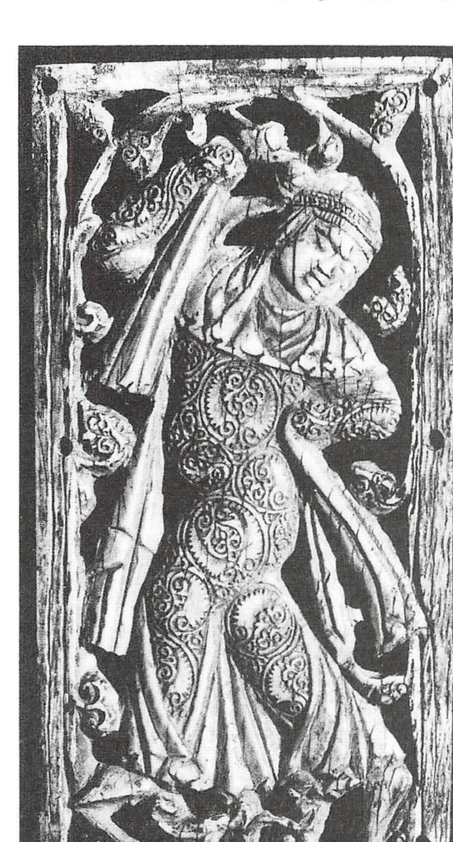




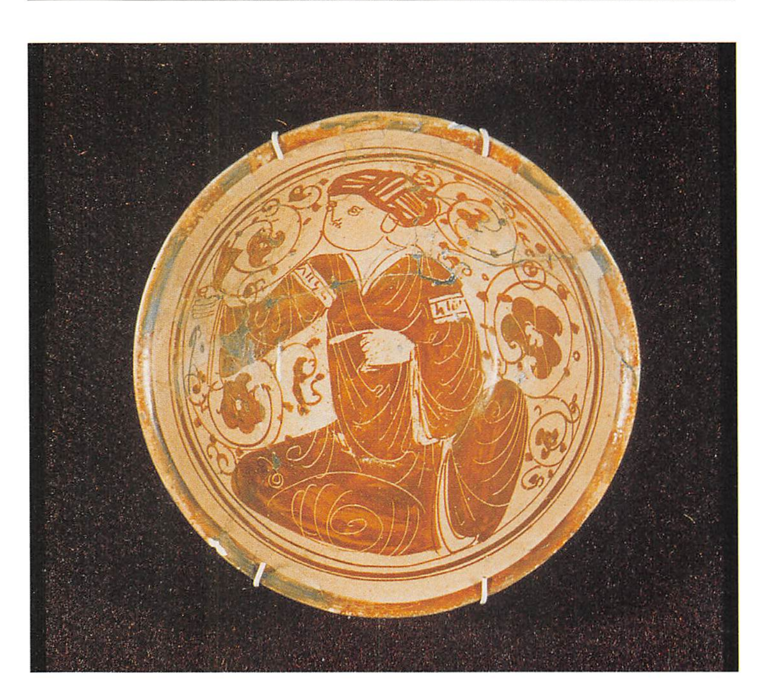
[317] لوح من الخشب المطعم، 22 x 41سم. متحف الفن الإسلامي، القاهرة



ومع أنّ أقدم مثال متوافر من الأعمال الفنية الخشبية في مصر الإسلامية، التي تورد أشكال كائنات حية ونعلم تواريخها تعود إلى أواسط القرن الخامس هـ / الربع الثالث من القرن الحادي عشر م، إلاّ أنّ عناصر هندسية عليها زخارف من هذا القبيل استُخدمت في إفريقية الفاطمية أكثر من مئة سنة قبل ذلك. وبما أنّه كانت في صبرة المنصورية العاصمة المؤسّسة سنة 335هـ / 947م بنايات مزخرفة بالخشب المنقوش المزيّن بالطيور، وبالنقوش الجصية، التي تمثّل كائنات بشرية وحيوانية وطيورًا، فقد يؤشّر ذلك إلى أنّ المباني الفاطمية المبكّرة في القاهرة كانت مزدانة برسوم مماثلة اندثرت، ولم تصل إلينا. وهكذا فلعلّ الولع بالعناصر المعمارية الخشبية المنقوشة كان يزاحم موجة الزينة النباتية التي تطوّرت انطلاقًا من الأسلوب مائل الحوافّ.







[318] لرحة عاجية، الإرتفاع 12.5سم. المتحف الوطني، فلورنسا

[319] صحن مصقول ومطلي بطلاء لامع. يعود تأريخه إلى ما بين 1011م و1013م، القطر 41سم، متحف الفن الإسلامي، القاهرة

[320] جلة مصقولة ومطلية بطلاء لامع. يعود تأريخها إلى 1000م، القطر 25سم، متحف الفن الإسلامس، القاهرة

[321] جلة مصقولة ومطلية بطلاء لامع. يعود تأريخها إلى الربع الأخير من القرن الحادي عشر الميلادي، القطر 22.5سم. بُنيت في الأصل في جدار كنيسة سان سيستو، بيزا؛ الآن تعرض في متحف سان ماثيو الوطني، بيزا

وتُظهر النقوش العاجية المنسوبة للحِرَفيّين الفاطميين توجهات في الأسلوب وفي مجموعة التمثيلات [الأيقنة] موازية لتلك التي رأيناها في النقوش الخشبية، إلاّ أنّ الحِرَفيّين هنا يظهرون مزيدًا من الإتقان والمهارة بما يليق بمادة العاج الثمينة التي يشتغلون عليها. إنّ التحفة الفنية ذات النقش المفتوح [318] التي كانت على الأرجح ترصّع قبّعة أو غيرها من التحف الصغيرة تكرّر موتيفًا معتادًا منذ أمد طويل: راقصة بالمنديل تقفز على قدم واحدة، بينما يلتفّ اللحاف حول جسمها وهي تلوي ذراعيها في حركة فنية. وتبرز بوجه خاص للعيان في هذه اللوحة رشاقة الراقصة وتوزيع وزن جسمها بتناسق، وكذلك غطاء رأسها المربوط بعناية. وتزيد التقنية الفنية الرفيعة في المظهر الطبيعي لكل شخصيات هذه اللوحات. ورغم وجود مستويين من النقش النافر كما هي الحال في النقوش الخشبية فإنّ الأطر والشخصيات مقولبة برهافة ورقّة تجعلانها تبدو مدوّرة تمامًا، وكأنما تنبثق من اللفافات النباتية التي تكوّن الخلفية. وتُسهم تقنية القص التي تُوحي بأنّ التصميم يطفو في إعطاء هذا الانطباع ثلاثي الأبعاد. وإضافة إلى ذلك تمتدّ الورقات إلى الأمام انطلاقًا من أوراق الدالية في الخلفية، فيبدو مُستويَا النقش كأنهما مترابطان. وتتميز هذه المجموعة من التحف العاجية بعناية متناهية بالتفاصيل، كما نرى ذلك على سبيل المثال في التأدية الفنية لنسيج الأقمشة ودقائق فرو الحيوانات، وريش الطيور، والأنابيب العرقية في عروق الورقات.

وبسبب أسلوبها المتطوّر جدًا فقد أُرّخت هذه التحف العاجية ومثيلاتها الموجودة في برلين وباريس في نهاية القرن الخامس هـ / نهاية القرن الحادي عشر أو بداية الثاني عشر م، بيد أنّه لا يوجد سبب يمنع من كونها معاصرة للوحات الخشبية المنقوشة القادمة من القصر الفاطمي الغربي [315، 316]، أي حوالي عام 441هـ/ 1050م. وعندما كانت الألوان سليمة وواضحة على هذه العناصر الزخرفية كانت تفاصيل اللوحات على الأرجح جليّة وبيّنة مثل زخرفة العاجيات.

إنّ تطوّر الأسلوب الذي تمكنّا من متابعته في زينة الخشب المنقوش خلال العصر الفاطمي يمكن معاينته كذلك في الفخّاريات ذات البريق المعدني. ومنذ العصر المبكّر كانت التصاميم التي تزيّن الخزفيات تركن إلى النمط مائل الحوافّ، غير أنّ الموتيفات ذات الصفات النحتية في الخشب المنقوش تظهر هنا ببعديْن فحسب. وتُعتبر أقدم تحفة من الفخّاريّات ذات البريق المعدني الصحن المثلم [319] الذي يحمل اسم قائد قوات الخليفة الحاكم الذي عُيّن في هذه الوظيفة لمدة سنتين – من ربيع الأول 402هـ/ نوفمبر 1011م إلى ربيع الأول 404هـ/ نوفمبر 1013م. كما نعلم أنّ هذا الصنف من الزخرفة النباتية كان يجاور أحيانًا في تلك الفترة تصاميم التمثيلات البشرية والحيوانية. ويشكّل الصحن المقعّر [320] الموقّع من مسلم بن الدهّان واحدًا من الأمثلة البديعة لهذا العمل الانتقالي. وكان ابن الدهّان حِرَفيًا غزير الإنتاج، وقد تعرّفنا إلى فترة إنتاجه الفنّي من خلال صحن مثلّم في متحف بيناكي باليونان يحمل نصًا يذكر أنّ التحفة أنجزها الخزفي المذكور لحساب شخص من بلاط الحاكم (حكم من 411-385هـ/ 1021-996م). وتظهر العنقاء المجنّحة التي تتوسّط الصحن في صورة ظلّيّة، إلاّ أنّ بعض أجزاء جسمها تتضح جليًا وتبرز بقوة؛ لأنّ الفنان لم يطلها بالطلاء الزجاجي البرّاق، مثلما فعل على بقية الجسم. وتمثّل هذه العناية بالتفاصيل الطبيعية مزيدًا من الانفصال عن الأشكال البشرية والحيوانية الشبيهة بالكاريكاتير، التي نشاهدها في الأواني الفخارية العراقية اللمّاعة أحادية اللون العائدة إلى عصر الإسلامي المبكّر [107]، كما أنّ الرشاقة الفائقة، والحركة الفطرية في جسم العنقاء تؤكّد، أكثر فأكثر، الانفصال المذكور.

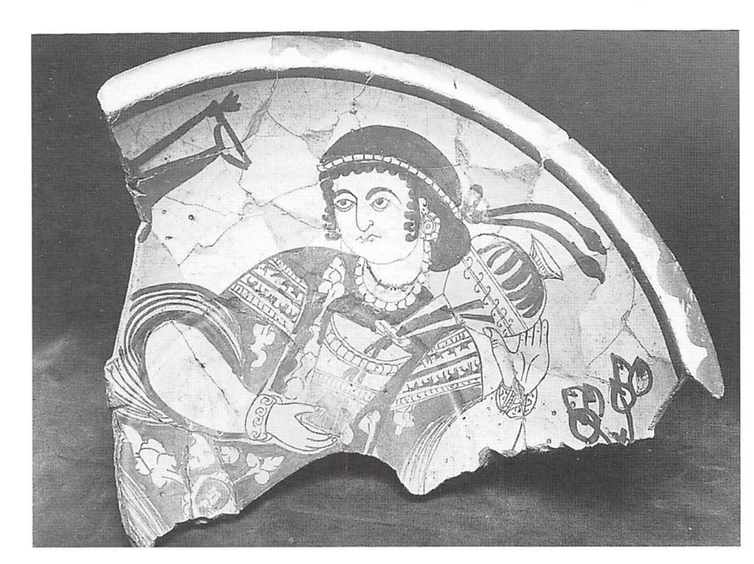


[322] حلة مصقولة ومطلية بطلاء لامع . يعود تأريخها إلى النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي، القطر 21سم، معرض فرير للفنون، واشنطون

ورغم وجود العديد من الصحون المقعّرة المزجّجة التي يعود أصلها إلى مصر الفاطمية والمزدانة أساسًا بالرسوم البشرية أو الحيوانية، إلاّ أنّ هناك آنية واحدة نعرف تاريخها يقينًا [321]، وهي مستخدمة في حوض كنيسة القديس سيستو في بيزا بإيطاليا، وتعود إلى الربع الأخير من القرن الخامس هـ / الحادي عشر م. ويمكن الجزم بأنّ أسلوب الزخرفة المعروض على هذا الصحن المقعّر كان متداولاً في ذلك الزمن، مع افتراض أنّ هذا وغيره من الصحون المقعّرة من مصر وأماكن أخرى، والتي كانت تزيّن أو ما زالت تزخرف واجهات الكنائس، و / أو المعابد الرومانديّة في إيطاليا رُكّبت زمن تشييد تلك البنايات. ويمكن اللجوء إلى حوضيْن آخرين لتأريخ مجموعة أخرى من الفخاريات ذات البريق المعدني [322]: الحوض الأول مزدان برسم حيوان، والثاني بتصاميم حروفية. واستنادًا إلى البراهين التي يقدّمها هذان الحوضان فإنّ هذه المجموعة التي رُبطت لمدة طويلة بسوريا الفاطمية، ولا سيّما في تلّ مينيس – قرية في المناطق الوسطى للبلاد – والتي كانت تُعدّ من منتجات أواسط القرن السادس هـ / الثاني عشر م، يجب أن نضعها اليوم في النصف الثاني من القرن الخامس هـ / الحادي عشر م.

إلاّ أنّ الصحن المقعّر [321] المؤرّخ بصورة أكيدة يعرض أسلوبًا تشكيليًا يختلف بعض الشيء عن غالبية الصحون المزجّجة المتوافرة، التي تحمل زخارف من مصر الفاطمية، منفّذة بأسلوب أقرب إلى الأسلوب المبكّر في سامرّاء وإفريقية. ونحتاج إلى مثال مؤرّخ، أو يمكن تأريخه من هذا الصنف الأخير، قبل أن نجزم يقينًا إن كان هذا النوع معاصرًا لنموذج صحن الحوض، أو سابقًا أو لاحقًا لمثل ذلك الإنتاج.

مع أنّ تأدية غالبية الوجوه وتصفيفات الشعر في هذه الصحون غير المؤرّخة حتى الساعة تشي بانتسابها إلى أسلوب التشكيلي العبّاسي – خاصة الوجه العريض المستدير، والعيون المحملقة، والفم الصغير، وكذلك التجعيدات الجانبية – إلاّ أنّ حركية الجسم، وحركات الأطراف المبالغ فيها تُقدّم مقاربة مختلفة جدًا عن الثبات الجامد لأكثر الشخصيات حركية في رسوم سامرّاء [84]. ومثلما كانت الحال في النقوش الخشبية المصرية يجب النظر



[323] جزء من حن مصقول ومطلي بطلاء لامع. أقصى حجم للقطر 34سم، متحف الفن الإسلامي، القاهرة



[324] حلة مصقولة ومطلية بطلاء لامع. القطر 30سم، متحف الفن الإسلامي، القاهرة

[325] حلة خزفية مصقولة ومنقوشة ومطلية بطلاء الفخار. يعود تأريخها إلى النصقف الزول من القرن الحادي عشر الميلادي. أقصى طول 29.7سم. متحف بودروم، بودروم، تركيا



إلى تأثير الفنانين العاملين تحت رعاية هذه السلالة في إفريقية بوصفه مصدر إلهام مهمًا للتوجهات الجديدة التي يمكن توثيقها في الفخاريات المصرية، ولا سيّما أنّ ثمة اهتمامًا بالغًا بالتمثيلات الطبيعية للأشكال البشرية كان دوماً أوسع في المناطق الساحلية للبحر المتوسط ممّا هو في الأجزاء الشرقية للعالم الإسلامي.

كلّما حصل هذا التجديد في الخزفيات المصرية سعى الحِرَفيّون - الذين أنجزوا هذه المجموعة من الفخاريات غير المؤرّخة، والتي لا يمكن تأريخها حتى الساعة - بوسائل مختلفة إلى الحصول على تأثيرات طبيعية، بعيدة كلّ البعد عن الأسلوب المبسّط للتصاميم الواردة في الفخاريات ذات البريق المعدني لبلاد ما بين النّهرين بل بعيدة حتّى عن الموتيفات النباتية والحيوانية الجامدة إلى حدّ ما [319، 320]. ومن بين هذه الوسائل استخدام خط حيويّ ونشيط، ووضعيات تفتقد التوازن، وحركات درامية تُوحي بالحركة والنشاط [323]. كما خُصّص مزيد من العناية بالتفاصيل الواقعية للملابس، والحلي، والأواني. وزيادة على ذلك فقد تمكّن خزفيّ هذا الصحن المقعّر من تشديد اكتناز الذراعين وإبراز قبضة الأصابع، ووُفّق حتّى في تصوير العيون الحالمة. كما استكشفت هذه المجموعة الجانب العَرَضي لموضوع معيّن، وهو محور رأيناه سابقًا في المربّع الخزفي من صبرة المنصورية [141]؛ فبدلاً من الأشكال البشرية والحيوانية التي تُقدّم فرادى أو جماعات، تُصوّر بعض هذه الصحون المقعّرة مجموعات منهمكة في أنشطة معيّنة [324]. وها هي سيدة مع امرأتيْن مستندة في مضجع، حيث تبدو الشخصية الرئيسية كأنّها تتسلّم آلة العود أو تسلّمها للخادمة. وعلى عكس السمات الرسمية لمشاهد البلاط على الصناديق العاجية الإسبانية [145] إنّ نماذج الفخاريات الفاطمية لها تلك السّمة الودية، التي تميّز الحدث العابر في الحياة اليومية.

ورغم أنّ الفخاريات المزجّجة المرسومة كانت أكثر منتجات مصر الفاطمية رفعة وفخارًا، فإنه لم تكن الصنف الوحيد المنتج في أثناء هذا العصر. وينتمي الصحن المقعّر [325] إلى صنف من الفخاريات يُعرف بـ "المساحة المرفوعة" champlevé كانت إلى حد الماضي القريب تُعدّ من أواخر القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، أو بدايات القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، وتُسند عادة إلى إيران. لكنه إثر استخراج عشر أوانٍ شبيهة من حطام مركب في سرس ليماني - وهو مرفأ طبيعي صغير على الساحل الجنوبي التركي مقابل رودس - يمكن لنا اليوم أن نؤكد بكل ثقة أنّ هذا الصنف يعود إلى عام 415هـ/ 1025م تقريبًا، وأنّ مكان إنتاجه هو الفسطاط في مصر، أو مركز صناعات تحويلية آخر في مكان ما بولاية سوريا الفاطمية. وكانت زخرفة هذه الأواني تبدأ بوضع طبقة من الطين فاتح اللون في المساحة الداخلية وعلى جزء من المساحات الخارجية، إثر ذلك تُنقش تفاصيل الرسم في الطبقة الطينية، ثمّ تُطلى الآنية بطلاء زجاجي رصاصي شفاف ملوّن أو لا لون له.

والصنف الثاني من الفخاريّات المزجّجة التي اكتُشفت في حطام المركب المذكور هو نوع من الأواني المرشوشة بالألوان. وكان تأريخه غير دقيق، ويمتدّ في هذه الحال من القرن التاسع إلى أواخر القرن الثاني عشر م، لكن بفضل هذا الاكتشاف المحظوظ، يمكن لنا أن نعطي إطارًا تاريخيًا مؤكّدًا، ومكانًا في تاريخ الفخاريات الإسلامية للصنف الذي يحمل تصاميم وأشكالاً من هذا القبيل. ولا تبدو الزهرية [326] نوعًا بديلاً لهذا الذي يُرشّ بالألوان فحسب، بل إنها تمثّل النسخة المصرية لصنف كان منتشرًا جدًا في الأقاليم





[326] (يساراً) مزهرية خزفية مصقولة ومزينة بلطخات من الطلاء، الإرتفاع 30.5سم. متحف الفن الإسلامي، القاهرة

[327] حِلة عميقة ذات بدن مكون من مواد مركبة مصقولة ومنقوشة، الإرتفاع 13سم. متحف فيكتوريا وألبرت، لندن

[328] صحن ذو بدن مكون من مواد مركبة مصقول ومنحوت، القطر 41سم. متحف ستاتلخ، برلين



الإسلامية الغربية إبّان العصر الفاطمي المبكّر. وكان هذا النوع تقليدًا للمجموعة المطلية بالزجاج الأبيض غير الشفاف التي صُنِعت بالبصرة في العراق إبّان العصر العبّاسي [141، 142].

وقد أنتج كذلك الخزفيون العاملون في مصر وسوريا خلال هذه الحقبة خزفيات مزجّجة أحادية اللون محفورة و / أو منقوشة، وهي تقنيات زخرفية تعرّضنا لها سابقًا في محور الفخاريات المنتجة خلال العصر الإسلامي المبكّر [102]. والنسخة المصرية [327] أقرب إلى سابقتها المزركشة بإفراط من المجموعة المنتجة في سوريا والمتصلة بتلّ مينيس، فهذه الأخيرة تعرض في أغلب أجزائها أسلوبًا زخرفيًا أكثر رقّة، يقود مباشرة على الأرجح إلى الخزفيات المنتجة بعد فترة وجيزة في إيران [265]. واعتمادًا على الحوض يعود صنف خزفيات تلّ مينيس المحفورة و / أو المنقوشة إلى أواسط القرن الخامس هـ / الحادي عشر م. وبما أنّ صنف الخزفيات المسمّاة القاشانية [328] - نسبة إلى منطقة قاشان الإيرانية - يشترك مع صنف تلّ مينيس في الموتيفات الزخرفية الأساسية وفي التصميم المميّز للإطار فإنه يجب إسناد هذه المجموعة أيضًا إلى فترة نفسها في سوريا.

ومع سبعينات القرن الرابع هـ / نهاية الألفية الميلادية الأولى تقريبًا، أو بداية الألفية الثانية، دشّن حِرفيّو الزجاج في الأقاليم الإسلامية الوسطى مرحلة ثانية من التجديد، أبعدتهم أكثر فأكثر عن الزجاج الملكي الروماني، وبلغت ذروتها في الأواني ذات الموتيفات المقطوعة النافرة. ولا شكّ في أنّ أجمل تحفة فنية إسلامية موجودة من هذا الصنف هي الإبريق الزجاجي المصنّع بالتقنية الكميهية [متغيّر اللون، ومنها الفرنسية القروسطية kamaheu واللاتينية cammaeus والإنكليزية cameo] والتقنية النافرة [329]. ويبدأ الحِرَفي بتكوين طبقة زجاجية خالية من الألوان، ثم ينفخ حولها لفافة (أو خليطًا من المكوّنات اللّزجة شديدة السيولة) من الزجاج الأزرق الفيروزي؛ ثم يستخدم بعد ذلك دولابًا لتقطيع السطح في أماكن معيّنة، ويترك التصاميم نافرة، موليًا كلّ العناية



[329] إبريق زجاجي مصنع بتقنية الكميهية، الارتفاع 15.5سم. متحف كورنينغ للزجاج، كورنينغ، نيويورك

حتى تبقى أعلى نقطة نافرة في الزخرفة تمثّل الأصل، أي المساحة الزرقاء الفيروزية في هذه الحال. وبالنظر إلى صعوبة العمل بأدوات وموادّ رقيقة سريعة الانكسار فإنّ التحف الفنية المنجزة بتقنية القطع النافر، تُعدّ إنجازًا رائعًا، وفي أغلب الأحيان – كما هي الحال هنا – مهارة فذّة. وعلى عكس تقنيتها الإبداعية الرائعة كان شكل هذه الآنية اعتياديًا ومنتشرًا في الفترات السابقة [92].

ويعدُّ الصحن المقعّر [330] مثالاً جميلاً آخر لتقنية التقطيع النافر، وقد نُفّذ في زجاج أعتم فيروزي اللون بنيّة تقليد صحن مقعّر منحوت من المعدن. ويساند ذلك الفرضية القائلة إنّ ازدهار حِرفة تقطيع الزجاج – ولا سيّما النافر – يُعدّ امتدادًا لتقنية صياغة الأحجار الكريمة أو شبه الكريمة، سواء كانت الفيروز أو الزمرّد أو البلّور. لقد أدرك المسلمون تمامًا العلاقة الوثيقة بين صقل الزجاج وصقل الأحجار الكريمة وشبه الكريمة، وبوجه خاص، البلّور، وهو ما يفسّر ذكر هذه الأحجار المختلفة مقترنة في قوائم جرد الكنوز الفاطمية في القاهرة، إضافة إلى ما ذكره مؤلّف إيراني من العصر الوسيط عندما أشار إلى أنّ سوريا وبلدان المغرب العربي كانت شهيرة بإنتاج نوع من الزجاج الأخضر يُستخدم لتقليد الزمرّد.

ينتمي الإبريق [331] إلى مجموعة من التحف البلّورية المهمّة جدًا نعرف تاريخ عدد منها بدقّة، وهو يحمل اسم الخليفة المبكّر العزيز (الذي حكم ما بين 385-364هـ/ 975-996م). ويُعدّ نموذجًا لأعلى درجة من الجودة والمهارة الحِرَفيّة الممكنة في تلك الحقبة التاريخية. وتشترك هذه الآنية وتحف أخرى من المجموعة نفسها مع الإبريق المزجّج الكميهي الذي تطرّقنا إليه منذ حين في الشكل التقليدي المعتمد، وكذلك في عدة سمات أيقونية وأسلوبية. لكنّنا ما زلنا لا نعرف إن كانت التحف المصنّعة بتقنية النقش النّافر هي التي قادت إلى تحف البلّور، أو أنّها عاصرتها، أو كانت تقليدًا لها. وإضافة إلى هذه التحف الفريدة من نوعها، وأواني الشرب الخمس المتوافرة والشبيهة جدًا بها، ومجموعة صغيرة من التحف القريبة منها في الحجم والمختلفة في الشكل، فثمة أيضًا مجموعة لا بأس بها من التحف الفنية البلّورية لا تحمل كتابات ولا أشكالاً بشرية، أو حيوانية، ومزيّنة بتقنية الحوافّ المائلة. فهل أُنجزت هذه التحف في فجر الألفية الميلادية لزبائن محافظين أكثر؟ أم



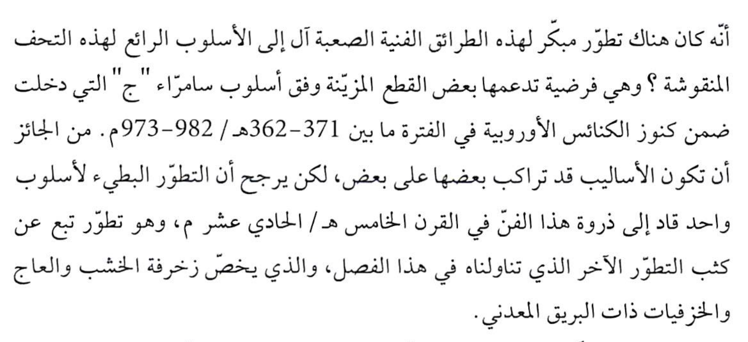
[330] حِلة زجاجية مزينة بنحت نافر. القطر 17سم. خزينة سان ماركو، البندقية

[331] إبريق من حجر الكريستال. يعود تأريخه إلى ما بين 975م و996م، الإرتفاع بدون القاعدة 20.5سم. خزينة سان ماركو، البندقية





[332] دورق زجاجي. يعود تأريخه إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي. متحف بودروم، بودروم، تركيا



أنّه كان هناك تطوّر مبكّر لهذه الطرائق الفنية الصعبة آل إلى الأسلوب الرائع لهذه التحف المنقوشة ؟ وهي فرضية تدعمها بعض القطع المزيّنة وفق أسلوب سامرّاء "ج" التي دخلت ضمن كنوز الكنائس الأوروبية في الفترة ما بين 371-362هـ / 982-973م. من الجائز أن تكون الأساليب قد تراكب بعضها على بعض، لكن يرجح أن التطوّر البطيء لأسلوب واحد قاد إلى ذروة هذا الفنّ في القرن الخامس هـ / الحادي عشر م، وهو تطوّر تبع عن كثب التطوّر الآخر الذي تناولناه في هذا الفصل، والذي يخصّ زخرفة الخشب والعاج والخزفيات ذات البريق المعدني.

بعد مدة وجيزة جدًا من بلوغ تقنية القصّ بالدولاب ذروتها في الفنّ الإسلامي من خلال الزجاجيات بالنقش النافر التي تحدثنا عنها منذ حين بدأت عملية تبسيطها واختزالها، ولم يمر وقت طويل حتّى تطوّرت زينة مائلة الحواف تمامًا دون خلفية ولا بعد أمامي. وتمثّل هذه المرحلة على أحسن وجه الآنية [323] المزدانة بالأُسُود المصنّعة بمهارة - التي اكتُشفت في حطام مركب سرس ليماني المذكور لدى تعرّضنا لتقنية المساحة المرفوعة champlevé المستخدمة في الصحن المقعّر [325] -، والتي يمكن على هذا الأساس تأريخها عن يقين في النصف الأوّل للقرن الخامس هـ / الحادي عشر م.

من المنطقي أن يؤول تبسيط هذه التقنية الحجرية واختزالها - فيما يتعلّق بالزجاج - إلى أوانٍ بسيطة جدًا، وجميلة مع ذلك، تُصنّع أجسامها لتبدو على هيئة الأحجار الكريمة.

وإضافة إلى ممارستهم تقنية القصّ بالدولاب التي يمكن استخدامها بعد أن يبرد الزجاج واصل حِرَفيّو الزجاج في العصر الوسيط اعتماد التقنيات التي تُطبّق في الخليط الساخن (كمية من الزجاج المنصهر "المجمّعة" لنفخ الزجاج) أو فقاعة الزجاج، وهي تقنيات

النفخ في القالب ومتابعة الخيط المتجرّر. وتتجلّى هذه التقنية التزيينية بكل جمال خلال العصر الفاطمي في الفنجان [333] الذي اكتُشف كذلك في سرس ليماني. وكانت تقنية الخيط الزجاجي المتجرّر الأسرع تنفيذًا والمستخدمة هنا ضمن تباين لوني واضح يسمح بإبراز حافة الفنجان متداولةً في تلك الحقبة لتقليد التصاميم بالنقش النافر.

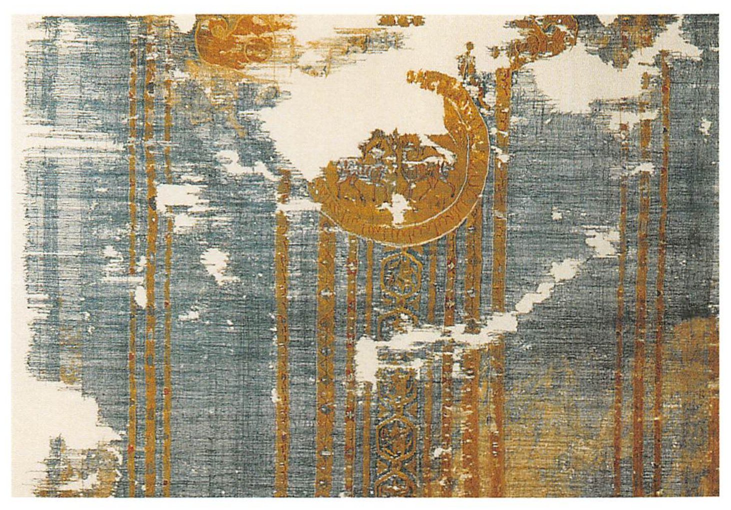
كانت المنتجات الزجاجية وحِرَفيّو الزجاج أنفسهم ينتقلون من بلد إلى آخر، وتذكر بعض الوثائق من الجنيزة القاهرية أنّ هؤلاء الحرفيين قدموا إلى مصر في القرنين الخامس والسادس هـ/ الحادي عشر والثاني عشر م فرارًا من حالة الحرب شبه الدائمة في بلاد الشام، وكانت أعدادهم غفيرة إلى درجة أنّهم زاحموا الحِرَفيّين المحليين. كما تذكر وثيقة مؤرخة في سنة 401هـ/ 1011م أنّ سبعًا وثلاثين رزمة من التحف الزجاجية أُرسلت من صور، ويرجح أنّ وجهتها كانت مصر. وبسبب حركات الهجرة وعمليات التوريد هذه، يصبح من المجازفة تأريخ القطع بدقة، بل يجدر الحديث عن أسلوب دولي. ورغم كل ذلك فهناك توافق عام على أنّ المركب الذي كان مصيره الغرق في سرس ليماني، شحن حمولته من ميناء في الطرف الشرقي للمتوسط، ممّا يشير إلى أنّه قادم من بلاد الشام.

تشكّل الآنية [334] مواصلة لتقنية الطلاء بالبريق المعدني التي رأيناها أوّلاً في مصر في



[333] كوب زجاجي، يعود تأريخه إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي. متحف بودروم، بودروم، تركيا

[334] إناء زجاجي مطلي بطلاء لامع، الارتفاع 9.6سم. متحف ستاتلخ، برلين



[335] تفاصيل من جزء من كساء مصنوع من الحرير، الذهب والكتان. يعود تأريخه إلى ما بين 1094م و1101م، 74.3 x 71.8م. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[336] تفاصيل من جزء من وشاح مصنوع من الحرير والكتان. يعود تأريخه إلى373هـ/ 84-983م، الطول 143سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

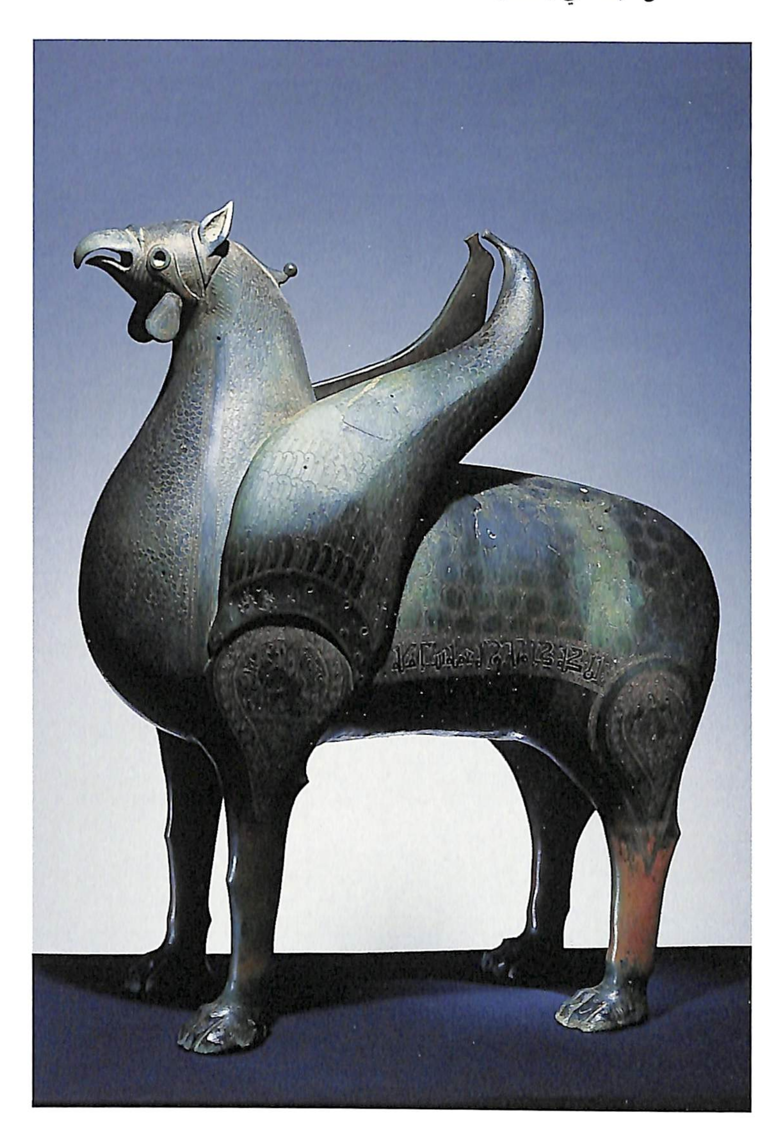


الفترة العباسية المبكّرة [110]. ومع كونها أكثر بساطة من زخرفة الفخاريات الفاطمية المزجّجة، فإنّ الشكل الغصني، وعادةَ تحديد الشرائط الزخرفية بخطّين (أو خط) ممتلئين لامعين، ولا سيمّا شكل الآنية نفسها، كلّ ذلك يشكّل عناصر مألوفة في فهرس تقنيات تلك الحقبة.

ثبتت بوضوح أهمية الأنسجة والأقمشة خلال العصر الفاطمي من خلال الأوصاف التفصيلية عن تشتيت الكنز الملكي في 460هـ/ 1068-1067م، وكذلك من خلال التقارير المعاصرة التي كتبها الجغرافيون. وتخبرنا هذه النصوص القيّمة بكمية الأنواع المختلفة من الأنسجة ومنشئها، والأقمشة المخزّنة في شتّى نواحي القصر زمن وقوع الكارثة، والأنواع المختلفة التي كانت تُحاك في شتّى مناطق النفوذ الفاطمي. وهكذا نعلم أنّ السلالة الحاكمة استوردت أقمشة متعددة الأصناف من الأندلس وبلاد ما بين النّهرين وفارس، وكذلك من بيزنطة. كما كانت المنتجات المصنّعة محليًا تُقدّر حقّ قدرها داخل مصر وخارجها. ويبدو أنّ قماش الطراز [335] كان على الأرجح قفا لباس يشبه العباية الحديثة، وهو ينتمي إلى مجموعة نادرة وفاخرة من الأقمشة الفاطمية، يعود تاريخها إلى زمن حكم الخليفة المستعلي (حكم ما بين 494-486هـ/ 1101-1094م) والمُنتَجة في مصانع دمياط بدلتا النيل. والشرائط الزخرفية ودوائر الزينة منسوجة ومطرّزة بالحرير الملوّن والخيوط الذهبية (نواة من الحرير ملفوفة بسلك من الذهب) على خلفية قماشية من الكتّان الرقيق. وتوجد علاقة بين هذه المجموعة وصنف من القماش يُدعى القصب، وصَفه سنة 438هـ/ 1047م الرحّالة الفارسي ناصر خسرو بأنّه يُنسج في مدينتَيْ تينيس ودمياط، ويستخدمه الحاكم حصريًا. وإذ تعكس الغزلان والعنقاء الجامحة أسلوبًا تشكيليًا تعوّدنا رؤيته في تحف فنية أخرى من الفترة نفسها تستخدم موادّ مختلفة، إلاّ أنّ التصميم ونموذج اللباس نفسه مستوحيان من نماذج ملابس الأقباط في مصر ما قبل الإسلام.

أمّا مجموعة الأقمشة الفاطمية المزدانة حصريًا بالحروف وبشرائط الزينة الضيقة [336] فهي في أغلبها أقدم، ومتوافرة بكميات أكبر من المجموعة الفاخرة التي انتهينا من تحليلها توًا. وعلاوة على كونه فاخرًا جدًا يحمل هذا الحجاب اسم الخليفة العزيز وتاريخ 373 الهجري (الموافق لـ 984-983 الميلادي)، ويُخبرنا أنّه صُنِع في بيت الطراز الخاص بتينيس، وتدلّ حروفه الزخرفية على تواصل الأسلوب الذي نشأ تحت حكم المطيع آخر حاكم عبّاسي لمصر دام ملكه من 363-334هـ/ 974-946م، إذ نشاهد العصيّ الأفقية للكلمات الواردة في الشرائط العريضة المنسوجة والمطرّزة من الحرير، تنتهي على هيئة أنصاف سعفات بالغة الرشاقة. ومثلما هي حال مجموعة المستعلي التي تحدثنا عنها آنفًا اتّبعت هذه الأقمشة المطرّزة بدورها تصميم الرقش الموجود على الأقمشة المنتجة في مصر قبل العصر الفاطمي ومحتوياتها، بل اتّبعت نماذج الملابس المنتجة قبل ذلك أيضًا.

نشأ الولع بالتماثيل على هيئة حيوانات صغيرة وكبيرة الحجم مُصنّعة من سبائك النحاس من عُرفٍ تأسس على امتداد العصرين الأموي والعبّاسي [100، 150]، ثم دام طويلاً، وتواصل في مصر والمغرب العربي حتّى نهاية القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م على الأقل. تمثّل هذه التحف صور العنقاء، والأيائل، والغزلان، والأسود، والأرانب، والنسور وغيرها من الطيور، وكانت تُستخدم أوعية، ومباخر، وفوهات ينابيع، وأقفالاً، وأحيانا قوائمَ للأطباق والأواني. وهي تتشابه جميعها في أسلوبها التجريدي، الذي لا يحول دون التعرّف الفعلي إلى التحفة، كما تتقاسم بعض السمات الثانوية كالزخرفة الممتدة على كل أجزاء التحفة وأشكالها الحيوانية. وتُعدّ دون شك عنقاء بيزا [337] أشهر مثال وأبرزه جمالاً لهذا العرف الفنّي في الأقاليم الإسلامية الوسطى، وقد سبقها



الأرجح فوهة ينبوع – معاصراً للعنقاء، أو مصنّعاً قبلها، أو بعدها. ومهما كان أسلوبه، فإنّ التحف الفنية من العصر الفاطمي مدهشة في تنفيذ تماثيل حيوانية. وإضافة إلى ذلك يبدو أنها استُخدمت نموذجًا ومنوالاً يُحتذى في القطع الفنية الرومانديّة.

ورغم علمنا أنّ الكنز الفاطمي كان يحتوي على قطع فضية مطلية بخليط النيالو المعدني الثمين، إلاّ أننا لم نكن ندري حتى عهد قريب ما هو مظهر أيّ من هذه التحف، إذ بدا أنّها لم تنجُ، وعلى هذا الأساس، فإنّ الحُقّة الصغيرة [339] التي تحمل اسم أحد وزراء المستنصر، وقد بقي في خدمته ثلاث سنوات فقط (438-435هـ/ 1047-1044م)، تملأ فراغًا مهمّا. وبما أنّ وثائق الجنيزة القاهرية تدعم الفكرة القائلة: إنّ كميات كبيرة من الأواني الفضية صُدّرت في أثناء العصر الوسيط إلى المغرب والهند انطلاقًا من مصر، فإنه يجوز افتراض أنّ هذه الحقّة الصغيرة – التي كانت تُستخدم على الأرجح صندوق جواهر – صُنِعت في تلك البلاد.

لم يكن الحِرَفيّون الفاطميون متميّزين في صنع التحف من الفضة الخالصة فحسب، كما يمكن أن نحكم من المصادر المعاصرة والتحفة المذكورة أعلاه، بل إنّ عملهم في صياغة الذهب كان كذلك عالي الجودة. إنّ العناصر التي تشمل العقد الذهبي [340] وبوجه خاص كلاً من الخرزة المخروطة في طرفيها والخرزتين المكوّرتين اللواتي تتوسط العقد والمصنّعة بالسلك الذهبي والمزدانة بالحبيبات، تنتمي إلى نوعية من المصوغ تُعرف بأنّها أُنتِجت خلال النصف الأول من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م في بلاد الشام أو مصر. ومن الجائز جدًا أن تنتمي إلى ذلك الصنف الذي وصفه المؤلّف ابن زبير في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م متحدثًا عن: "مجوهرات خارجة عن المألوف، متقنة وجميلة جدًا" أُرسلت إلى الملك البيزنطي رومانوس الأول ديوجينوس سنة 463هـ/ 1071م.

ويشير بعض الباحثين إلى أنّ الرسوم المحدَثة بحركيّتها، ووصفها الشامل لتفاصيل الحياة اليومية – وقد رأيناها بوجه خاص في زخرفة الخشب، والعاج، والتحف الخزفية المزجّجة التي تعود إلى عصر الفاطمي – تعكس تطورات حصلت أوّلاً في الرسم. لكن لم تصل

[337] تمثال لغرفين مصنوع من خليط النحاس، الارتفاع 1م. متحف ديلاوبيرا ديل دومو، بيزا

[338] تمثال لأرنب مصنوع من خليط النحاس، الارتفاع 15سم. مجموعة خاصة.



زمنيًا تمثال حيوان ذي أربع أرجل من إفريقية. ونرى في هذه التحفة المصنّعة من سبائك النحاس (التي نجهل وظيفتها الأصلية) أنّ التشكيل، ورسم الكائنات الحية منتشر في كل مكان: في الجسم والأجزاء، وكذلك في الزخارف المنقوشة على هيئة دوائر، وكتابات، وصور حيوانات صغيرة؛ دون أن تكون أي من تلك الزخارف أقل قيمة وجودة، ودون أن تقلّل من إحساس بالفخامة قد يستولي على المتفحّص لهذه التحفة، التي تفوق المتر ارتفاعًا. وقد صُنعت هذه التحفة في العصر الفاطمي، وعلى الأرجح في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م. ومن الجائز أنّها كانت جزءًا من الغنيمة التي أخذها سكّان بيزا إثر اجتياحهم المكلّل بالنجاح للمهدية عاصمة الزيريين في صيف 470هـ/ 1087م.

ليس ممكنًا إلى اليوم إعطاء تواريخ دقيقة لهذه التماثيل؛ وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نعرف إن كان الأرنب النحاسي [338] الصغير والأكثر واقعية – الذي كان وظيفته على

فنّ الكتاب

قد يكون رسم المرأة الموشّمة [341] أكمل نموذج وصل إلينا، فيما يتعلق بالرسوم على الورق التي تعود إلى تلك الفترة. وهي تتلاقى مع مجموعة الفخاريات المزجّجة - غير المؤرّخة ولا يمكن تأريخها حتى الساعة - التي ناقشناها آنفًا [323، 324] في كونها عنصرًا من الرسوم الفاطمية المحدَثة التي تُظهر مزيدًا من الحركية وأكثر عناية بالتمثيل الطبيعي للجسم البشري. غير أنّ أداء الوجه وتصفيفة الشعر ما زالا يشِيان بارتباط بالأسلوب التشكيلي للعاصمة العباسية المؤقّتة في سامرّاء.

ويعرض الرسم [342] كذلك هذه التوجهات الجديدة، وهو يحمل تشابهًا واضحًا مع زخرفة المربّع الخزفي من صبرة المنصورية [141]. وتمثّل أوجه التشابه هذه دليلاً على الإلهام الكبير للرسوم التشكيلية الجديدة الذي يتجلّى في منتجات الفنانين العاملين تحت حماية السلالة الفاطمية في إفريقية.

إنّ طريقة رسم الحيوانات على هذه الواسطة لا يخرج عن التوجهات الجديدة لهذه الحقبة التي تابعناها لا في فنّ الكتاب فحسب، بل في التحف الفنية كذلك. فالأرنب البرّي [343] بجسمه الثقيل أذنيه الطويلتين العريضتين، وأنفه الأخنس، وذيله القصير يشبه



[339] صندوق مذهب مصنوع من الفضة والنيالو. يعود تأريخه إلى ما بين 1044م و1047م، 7.5 x12.4سم. مجمع كنيسة سان إيزيدورو الملكية، ليون

[340] قطع قلادة ذهبية. يعود تأريخها إلى النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي. عرض القطعة الوسطى 50.8م. متحف إسرائيل، القدس





[341] رسم لأمرأة، 28.5 18 xسم. متحف إسرائيل، القدس

إلينا للأسف إلاّ بعض الأجزاء الصغيرة من الرسوم الجدارية والسقفية، ولم يتبقّ أكثر من ذلك من الرسوم على الورق التي تعود إلى تلك الحقبة، كما لا نعلم تاريخ أي منها، وليس لدينا حتى اليوم إمكانية تأريخها [343-341]. واستنادًا إلى ذلك يستحيل علينا وفق معارفنا الحالية إثبات وجهة النظر المذكورة أو دحضها.



[342] رسم لمشهد قتالي، 31.5 21 xسم. المتحف البريطاني، لندن

[343] صفحة من مخطوطة عليها رسم لأرنب، أقصى طول 15.7سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



جدًا الأرانب الذي رأيناه بداية هذا الفصل، والمُنجَز على الخشب المرصّع، أو المنحوت كتحف معدنية [317، 338]. غير أنّ هذا الرسم يُظهر حيوانًا رُسم بمزيد من الواقعية – وربّما ساهمت طبيعة الواسطة المرسوم عليها في إبراز ذلك أكثر؛ لأنّ الأرنب ينظر حواليه قبل الهرب، فهناك أسد يزيّن قفا هذه الورقة.

وباستثناء بضعة رسوم على الورق، فإننا لم نتعرّف حتى الآن على كتب فنية من مصر تعود إلى العصر الفاطمي، لكن يصعب تصوّر أنّ فنّ المنمنمات لم يتطوّر بصفة كبيرة، وذلك بسبب الاهتمام الشديد برسم الصور البشرية خلال هذا العصر، وهو ما تشهد عليه الفنون الزخرفية المتعددة. ومع ذلك يبدو ظاهريًا أنّه لم يصل إلينا أي مخطوط أو جزء من مخطوط فيه صور، بل لم يُسند بالفعل أيّ مخطوط إلى ذلك العصر. ويخبرنا تقرير ابن زبير في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م عن ضياع الكنز الفاطمي إبّان حكم المستنصر أنّ عدد المكتبات (داخل القصر) بلغت الأربعين، وكانت تحتوي على 18.000 كتاب تتناول العلوم القديمة، كما اشتملت مجموعة الكتب على 2.400 نسخة كاملة من القرآن الكريم [محفوظة] في صناديق مخصصة له، وكانت النسخ مكتوبة بخط متناسق من أجمل ما يكون، ومزيّنة بماء الذهب والفضة وغيرهما [من الألوان]، وهذه المجموعة لا تشمل [الكتب] المحفوظة في دار العلم بالقاهرة.

لكنّه لا يوجد اليوم أيّ أثر لهذه الكتب. والمعلومات الهزيلة التي لدينا عن فنون الكتاب خلال الإمارة الفاطمية – باستثناء تلك الموجودة في النصوص – هي الأخبار التي يمكن التقاطها من المخطوطات المنتَجة تحت حكم هذه السلالة في صقلية [154]، أو تحت حكم ولاّتهم في إفريقية [471]، ولم يتمّ قطّ تفسير هذا الغياب التام للمخطوطات الفاطمية المصرية بصفة مُرضية. وإنّ عدم التعرّف الإيجابي – أو حتى الجدّي – إلى أي مخطوط بعد مرور ثمانمئة سنة قد يعني أنّ كلّ هذه المخطوطات – بما فيها نسخ القرآن – أُتلفت بطريقة منهجية زمن إحياء المذهب السنّي الذي تبع سقوط هذه السلالة المهرطقة، وكان ذلك أحد واجبات اقتلاع البدع وإعادة ترسيخ المذهب السنّي، وهو جزء من محاولة منهجية قام بها السنّة، سعيًا منهم لإعادة طرائق تعليم تعاليم الإسلام، ولم يتسنّ حتى الساعة حلّ هذا اللغز.

الخاتمة

إنّ أكبر خاصية تلفت الانتباه في مجال الفنون تحت حكم الفاطميين هي تأسيس مصر، ولا سيّما مدينة القاهرة التي أُنشئت مجددًا، لتكون أهمّ مركز للأنشطة الفنية. وقد تطلّب ذلك تشييد العديد من البنايات، وزخرفتها بتقنيات متعددة، وإبداع فنون متميزة في مجال الخزفيات المزججة، والزجاجيات، والعاج المنقوش، والبلّور، أو الخشب، والمعدن المحزّز، أو المحفور (دون الترصيع على ما يبدو)، وفنون متقنة في مجال النسيج، والأقمشة. كما أصبحت القاهرة في تلك الحقبة تستهلك منتجات أجنبية، وأقمشة حريرية، وخزفيات من الصين، وتتلقّى الهدايا من الحكام النصارى للبلدان الواقعة شمالاً. وكانت تُجلب تحف ثمينة وغريبة إلى المدينة في إطار تجارة دولية حثيثة النشاط بسلع اعتُبرت أعمالاً فنية. وكان كلّ ذلك متوافراً للطبقة الوسطى التي نعرفها بصورة أفضل من خلال عناصرها اليهودية، وقد تركت لنا العديد من الوثائق حول الحياة الخاصة والحياة المهنية. كما كانت تحف أخرى تُحفظ في الكنز الملكي الذي يتجلّى تنوّعه في القائمات المحررة، إثر عملية النهب التي جرت في أواسط القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م. وتوحي بعض المصادر المذكورة بوجود سوق للفن، يعرض فيها باعة مجهولون تحفًا فنية جديدة وقديمة، بل مغشوشة أحيانًا بكلّ بساطة، على غرار السروج المنسوبة زورًا إلى الإسكندر الأكبر! وأصبحت القاهرة من أكبر مشغّلي الحِرَفيّين والفنيين. ويرجع على سبيل المثال سبب دخول بعض المستجدات في تقنيات البناء – أواخر القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م – إلى جلب نُحّات الحجر من أرمينيا وشمال بلاد ما بين النهرين.

لكن وراء هذه الاعتبارات الاقتصادية والتقنية، التي نحتاج إلى مزيد من التحرّي لاقتفاء مراحل تطوّرها بدقة، إنّ الخاصية الأكثر أهمية للفنون تحت حكم الفاطميين – ولا سيّما الأصلية منها – هي خلط الحدود الفاصلة بين الفنّ العام والفن الخاص؛ فالعديد من التطورات الفنية الجديدة – ولا سيّما البنايات في مدينة القاهرة وكذلك الخزفيات المزججة – أُنجزت لإشهار القوة وعرضها، والأيديولوجيا كذلك، والثروة، والذوق، وأي شيء آخر كان وليّ الأمر أو المالك يرغب في إعلانه. وتتضح هذه الخاصية الجديدة تحديدًا في الأهمية التي اتّخذتها الكتابات المنقوشة، و"النص العمومي" الذي عرّفه إي بيرمان I. Bierman، والمظهر الخارجي للبنايات، والصور المشخصنة على الخزفيات، وفي الترميم النابض بالحيوية للمعابد الكبيرة، على غرار معابد القدس. وكان مسموحًا لناصر خسرو، الرحالة الفارسي الذي كان يُروّج للسلالة الفاطمية، بدخول القصور الملكية في القاهرة، وقد وصف زخارفها المتقنة مطوّلاً.

وإذ يسهل نسبيًا إثبات الحيوية الفنية للقاهرة الفاطمية، ولبعض الوظائف الاجتماعية والأيديولوجية للمباني أو التحف الفردية، فإنه يصعب أكثر تعريف سمات الفنّ نفسه وتفسيرها. لكن هناك ثلاث سمات يمكن أن تساعد على تعريف تناقض الفنّ الفاطمي، الأولى: هي إمكانية إثبات تطوّره بعيدًا عن الشكلية الجافة والصارمة للزخرفة النباتية العائدة إلى القرن الثالث هـ / التاسع م، كما هي حال الزينة الجصية لمسجد ابن طولون في القاهرة، ولعدة قطع فنية خشبية ذات صلة، ومروره إلى أرابيسك أكثر حيوية كانت لها خاصيات طبيعية جدًا في القرن الخامس هـ / الحادي عشر م، ثم وصوله أخيرًا في القرن السادس هـ / الثاني عشر م إلى هندسة متقنة، لها سماتها الشكلية الخاصة بها. أمّا إن كان التطوّر الذي شاهدناه في القطع الخشبية والجص موجودًا في كل الوسائط فهذا أمر فيه نظر!. والسمة الثانية: هي الظهور المتكرر للتمثيلات البشرية والحيوانية على كل الوسائط تقريبًا، وإذ تتخفّى أحيانًا في الزخرفة النباتية، تظهر الحيوانات والأشخاص في الموتيفات التي تزيّن مشكاوات المقرنصات والخزفيات الملوّنة المزجّجة. والموتيفات المستخدمة في هذه الأخيرة متنوّعة في أسلوبها وأصالتها، لكنّ النقطة الرئيسية التي تجمعها هي امتدادها لتشمل المشاهد التقليدية للمآدب الملكية، وصورًا حيوية جدًا للحياة اليومية.

وإذ خطا ر. أتنغهاوزن R. Ettinghausen خطوة إضافية إلى الأمام، فقد وصل إلى حدّ الحديث عن "واقعية" في الفن الفاطمي. ومن المؤسف أنّنا لسنا قادرين بعد على تأريخ ظهور هذه التمثيلات بدقة! لكن يبدو أن لا أحد يشكّ في أنها سبقت بقرن تقريبًا الظاهرة نفسها في العراق وسوريا، وخاصة في الولايات الإسلامية الشرقية. ومن الجائز أن تكون مرتبطة بوعي متجدد بفن العصور القديمة، وبصفة عامة بالفورة الفنية لمجمل منطقة المتوسط في القرن الخامس هـ / الحادي عشر م، بدل كونها نتاج بعض التطورات الإسلامية المنفردة. وعلى أيّ حال فإنّ المسألة تتطلب مزيداً من النظر. والسمة الثالثة والأخيرة: هي أنّ فنّ الفاطميين عكس احتياجات مجتمع طبقي، وعمل على تلبيتها، فيصعب في بعض الحالات تقرير إن كان يجب نسب تحفة فنية معيّنة، أو حتّى مبنى بأكمله إلى وليّ أمر ملكي، أو أرستقراطي، أو من الطبقة الوسطى أو إلى مستخدم. ولا نعرف في الغالب إن كان (أو كانت) مسيحيًا أو مسلمًا أو يهوديًا، بل تبقى كل الإمكانيّات متاحة! وعلى هذا الأساس يبقى التناقض في هذه النقطة: إنّ فنّ الفاطميين أصعب في التفسير ممّا هو في الوصف والتعريف، فهل يجدر بالفعل اعتباره فنًا متوسطيًا انتقى بعض السمات من الأقاليم الإسلامية الشرقية، ثم تطوّر باستقلالية كبيرة داخل بيئة حضارية مختلفة؟ أم كان الرائد الطلائعي، بل حتى على الأرجح مبدع التغييرات على غرار مظهر التمثيلات، أو توجهات الفن العام، التي ستصبح شائعة بعد فترة وجيزة؟

لا توجد حتى الساعة إجابات على هذه الأسئلة التي توضح التناقض الثاني للفنّ الفاطمي ضمن السياق الشامل للفن الإسلامي في العصر الوسيط. لقد أظهر هذا الفنّ حيوية جمالية تبدو غائبة عن باقي العالم الإسلامي في أثناء الفترة نفسها، فهل كان ذلك عرَضًا؟ وهل لذلك علاقة بمعتقدات المذهب الشيعي الإسماعيلي وطريقة تطبيقها في المجتمعات المعقدة والثرية في مصر، والولايات الأخرى مثل إفريقية، أو سوريا، أو فلسطين، التي كانت تحت سلطتها في القرن السادس هـ / الثاني عشر م؟ أو لعلّ الثقافة الفاطميّة وفنّها كانا ظاهرة أصيلة تفقّصت في إفريقية خلال القرن الرابع هـ / العاشر م بفضل قيادة متميزة ملتفة حول الخليفة المعزّ، ومن ثمّ أبدعت توليفتها الخاصة مازجة المعتقدات، والممارسات الإسلامية بالفن والثقافة المتوسطية.



ثانياً:
السلاجقة والأرتوقيون والزنكيون والأيوبيون في العراق، والأناضول، وسوريا، وفلسطين ومصر

العمارة والزينة المعمارية

على عكس ما هي الحال فيما يتعلّق بالعصر الإسلامي المبكّر، لا تسمح الحالة الراهنة للدراسات والتأويلات بتقديم تقرير زمني واحد، وغير متقطّع (من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م إلى السابع هـ/ الثالث عشر م) عن العمارة القروسطية، في الأقاليم الإسلامية الوسطى التي لم تكن تحت نفوذ الفاطميين، وإذا أخذنا ذلك بعين الاعتبار، يمكن أن نقدّم مقترحين، يعتمد المقترح الأول على السلالات والسياسات، ويأتي التعرّف فيه إلى المباني وميزاتها وفق المناطق المحددة التي تتقاسم السلطة والثقافة نفسها. فقد أنتج حكم السلاجقة في الأناضول، أو سيطرة الأيوبيين على مصر والمشرق عمارة لها أشكالها الخصوصية واضحة المعالم، لكن من الصعب تحديد مجموعة من الأشكال المستقلة ذات علاقة بالزنكيين في الجزيرة العربية وسوريا، أو بالأرتوقيين في شمال الجزيرة العربية، أو بحكم العباسيين في بغداد، ولهذه الأسباب فقد فضّلنا مقاربة ثانية تميل إلى تقديم هذه الأقاليم وفق تقسيم يعتمد أربع مناطق جغرافية تتلاقى فيها جزئيًا تواريخ السلالات: العراق؛ والجزيرة العربية؛ وسوريا مع فلسطين ومصر، وتشمل إطلالة مقتضبة على اليمن؛ والأناضول. ومن المؤكد أنّ التسلسل الزمني سوف يتذبذب أو يتقطّع أحيانًا، لكن يمكن أن نحاجّ ردًا على ذلك، بأنّ التساوق المعماري خلال الأزمنة المعقدة سياسيًا - مثلما هي حال هذه الحقبة - يكمن في البلدان نفسها أكثر ممّا في حكّامها.

العراق

ألقت الأحداث الجارية في الأناضول وفلسطين وسوريا ببعض ظلالها على تاريخ العراق وتطوّره (ونقصد العراق بحسب تعريف العصر الوسيط؛ أي مناطق السهول الرسوبية المنخفضة لدجلة والفرات). ورغم الأحداث المذكورة فقد كان الخليفة العبّاسي السنّي يقيم في بغداد، وكانت المدينة عظيمة كسالف عهدها من الناحيتين الروحية والفكرية؛ وأسّس فيها نظام الملك - الوزير الشهير والمرشد الأيديولوجي للحكام السلاجقة- أهمّ مدرسة له. كما أُقيم ضريحَا علي والحسين [ر] بطلَي المأساة الشيعية، وأضرحة أكبر مؤسسي المذاهب السنية في بغداد والكوفة وكربلاء والنجف، وأصبحت جميع هذه المدن مراكز كبيرة للمؤسسات الدينية وملتقى الحجيج وغيرهم من الرحّالة، وامتدّ تأثيرها إلى كلّ مناطق العالم الإسلامي. وما زالت حينئذ البصرة - المدينة الميناء في الطرف الجنوبي - واحدة من أهمّ بوابات المحيط الهندي، بل ما زال الرحّالة (على غرار المسلم ابن جبير واليهودي بنيامين التطيلي) مشدوهين أمام ثراء أغلب المدن العراقية وعظمتها.

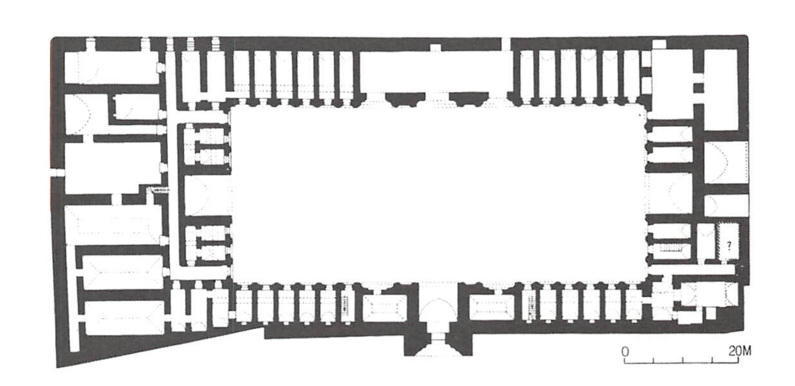
وفي المقابل فقد تقلّصت الأهمية السياسية للعراق لتصحو مجددًا مدة وجيزة في العقود الأولى من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، عندما فرض الخليفتان الناصر والمستنصر بنفسيهما أكثر من مجرد رمزَي دولة، ثم قتل المغول سنة 656هـ/ 1258م آخر خليفة وخرّبوا المدينة.

ولم تنجُ من هذه الحقبة إلاّ بعض البنايات المعدودة؛ بل إنّ العديد من تلك التي تذكرها النصوص - وهي روايات تاريخية في الغالب - نتاج إعادة بناء منشآت سابقة، أو هي أصلاً إضافات أقل قيمة، ويبرز من الناحيتين الأيديولوجية والمعمارية مجمّع جامعة المستنصرية الضخم في بغداد [344، 345، 410] الذي دشّنه الخليفة المستنصر سنة 630هـ/ 1233م. إنّ كون المستنصرية أوّل مدرسة معروفة أُسِّست للمذاهب الإسلامية الأربعة يعكس فكرة بيت الخلافة بوصفه مساندًا جامعًا للمذاهب السنّية؛ وهي سمة مميّزة لنهج جديد في الإرشاد سعى لتأسيسه الخلفاء اللاحقون. وتمتدّ المستنصرية على ضفة نهر دجلة على شكل مستطيل ضخم (106 48 X مترًا) يتوسّطه صحن كبير (62 26 X مترًا). وكان للجامعة ثلاثة أواوين تفتح على الصحن، ويُستخدم أحدها مُصلّى. وتوجد بين الأواوين والمُصلّى فضاءات طويلة متعامدة مع الصحن، بينما تنتشر شمالاً وجنوبًا فضاءات وقاعات مختلفة أخرى كانت على الأرجح مقسّمة مناصفة بين المدارس المذهبية الرسمية الأربع وفق الممارسة السنية المتداولة وقتئذ.

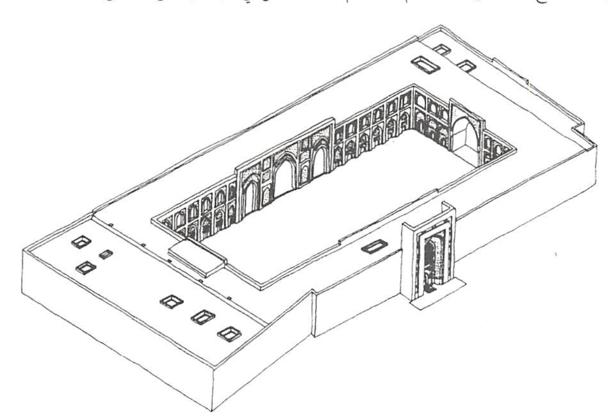
غيّرت عمليات البناء المتكررة واستخدام المستنصرية مكتبًا للجمارك المظهر الداخلي للمبنى كثيرًا، غير أنّ هناك نقطتين متعلقتين بها تكتسيان بعض الأهمية، أوّلاً: ورغم التأثير الواضح للصحن الإيراني ذي الأربعة أواوين، والمتمثّل في أزواج الأقواس المتراكبة الممتدّة في صفوف متماثلة على جانبيْ أقواس منفردة أكبر حجمًا، يختلف المبنى عن مُلهِمه في أنّ أحد الأواوين تغيّرت وظيفته ليصبح مُصلّى، ممّا فصله عن باقي أجزاء المبنى. وقد برزت هذه الوظيفة من خلال فتح مدخل ثلاثي في الجانب القِبلي للصحن [346] توازنه في الجانب (المدخل المقابل) واجهة ثلاثية مصطنعة كليّةً. وعلى هذا الأساس لا تتوافق الفتحات على الصحن بوضوح تام مع أغراض الأجزاء المغطّاة التي تقع خلفها، كما هي

[345] بغداد، جامع المستنصرية، أُنشأ عام 1233م، منظر داخلي

[344] بغداد، جامع المستنصرية، أُنشأ عام 1233م، مخطط



[346] بغداد، جامع المستنصرية، أُنشأ عام 1233م، ثلاثة مداخل في جهة القبلة من الصحن





[347] بغداد، مئذنة سوق الغازي، على الأغلب القرن الثاني عشر الميلادي

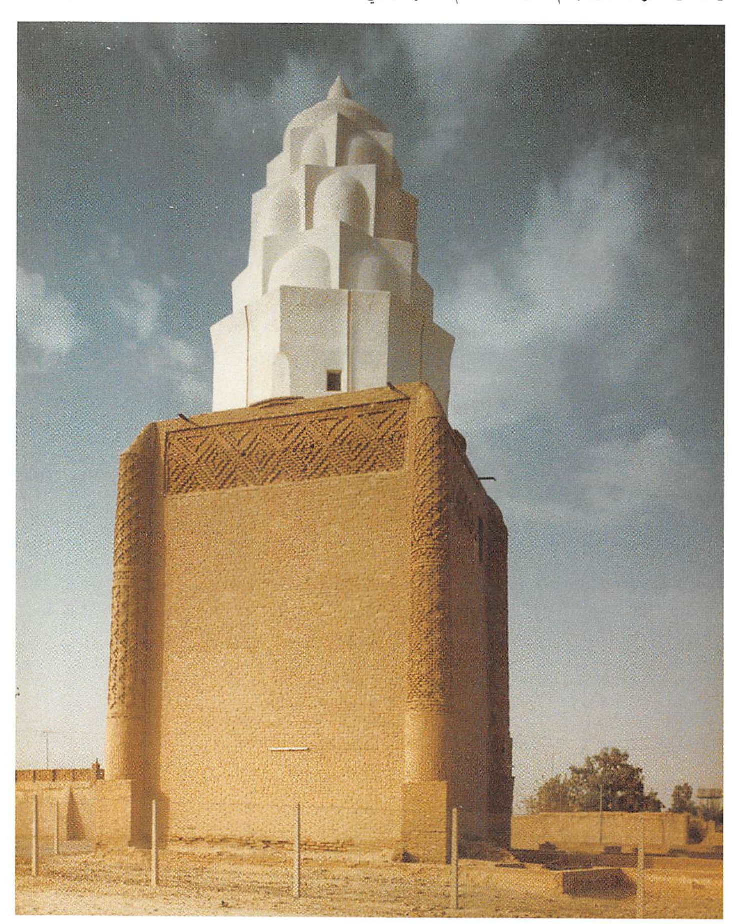
الحال في إيران. إنّ كون واجهة الصحن ستارًا مقصودًا قد حوّلها في نهاية المطاف إلى قناع أو حجاب الغرض منه على الأرجح إضافة سحنة إسلامية شرقية لمبنى بغدادي، ممّا يجعلها تعبيرًا عن ذوق اجتماعي، ثانيًا: إنّ نسبة الطول إلى العرض، وتعدد الممرات الطويلة المقببة وميزة عزل المُصلّى، كلّها سمات غير مألوفة، على الأقلّ من وجهة نظر النموذج الإيراني. ومن الجائز أن يعود سبب ذلك إلى موقع المستنصرية وسط منطقة البازار، حيث فرضت المباني السابقة ونبض الحياة الحضرية أشكالاً معيّنة على المباني الجديدة. كما يمكن أن تكون اشتقاقًا لتطوّرات سابقة في العراق حصلت على امتداد القرنين الخامس والسادس هـ / الحادي عشر والثاني عشر م، وما زلنا لا نعرفها. وفي كلّ الأحوال، فإنّ وظيفة المستنصرية بعدّها ملتقى جامعًا وظيفة أصيلة لا غبار عليها.

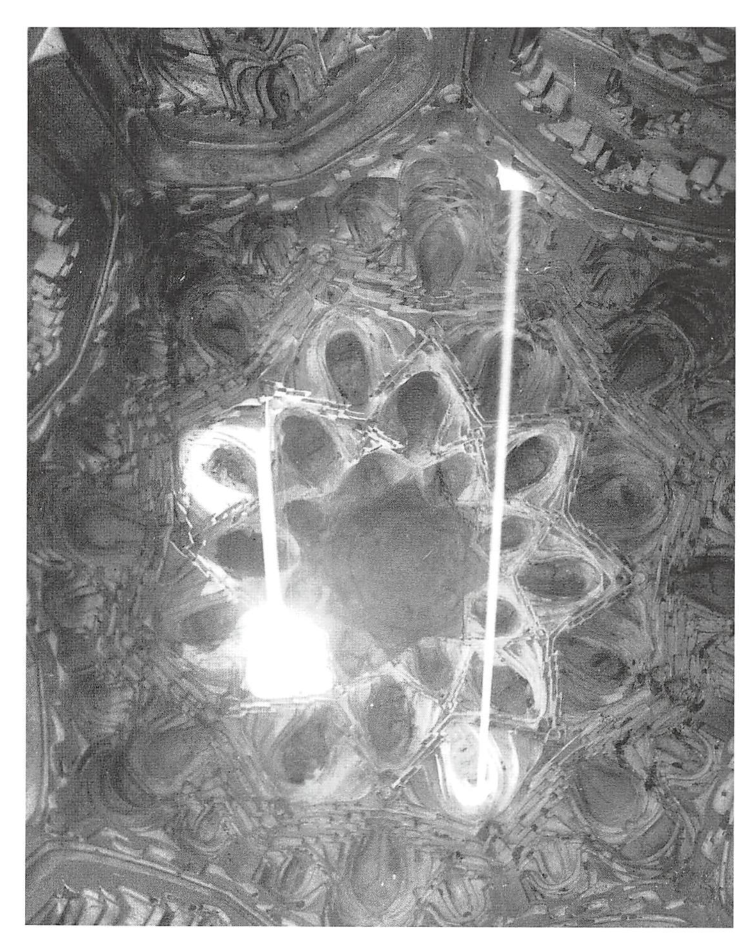
أمّا المبنى البغدادي الثاني، الذي يعود على الأرجح إلى القرن السادس هـ / الثاني عشر م، فهو مئذنة في سوق الغازي [347] بُنيت بتقنية الآجر وزُيّنت كالمآذن الإيرانية. وتدلّ الزخرفة الجصّية في أحد جوانبها على أنّها كانت ملتصقة في السابق بمبنى آخر أكبر حجمًا.

تُعتبر الأضرحة التي شُيّدت في أثناء هذه الفترة مستحدثة وأصيلة مقارنةً بالأضرحة التي رأيناها حتى الآن. والعديد من الأضرحة الشهيرة – على غرار المشاهد الحنفية والشيعية في الكوفة والنجف وكربلاء – عُدّلت وغُيّرت إلى درجة أنّه لا يمكن التعرّف إلى شكلها الأصلي، أو لم يُتح لعلماء الآثار ومؤرّخي الفن تحليلها وفق المناهج العلمية. إلاّ أنّه قد دُرست زاويتان أقلّ قدسية، وهما مشهد إمام الدور قرب سامرّاء الذي يعود تقريبًا إلى سنة 477هـ / 1085م [348، 349] وما يُسمّى قبر زبيدة في بغداد، حوالي سنة 546هـ / 1152م، الذي تمّ ترميمه حديثًا. ونجهل في كلتا الحالتين هوية الشخصين اللذين شُيّدت لهما الزاويتان. ويبدو مخططا الزاويتين بسيطّين، فكل منهما: متعدد الأضلاع أو مربّعًا مغطّى بقبّة. لكن التطوّر الغريب يحصل في القبة نفسها: فوق المثمّن هناك خمسة (في إمام الدور) أو تسعة (في بغداد) صفوف من المشكاوات تقود إلى قبّة صغيرة جدًا. وقد غُيّرت القبة لتصبح نوعًا من المخروط المقرنص. أمّا في التفاصيل فتختلف الزاويتان كثيرًا: الزاوية البغدادية أقلّ حيوية وأكثر منطقًا في بنائها، مقارنة بمشهد إمام الدور، حيث نشاهد توليفة من الأشكال الهندسية أكثر تعقيدًا، ولا سيّما في الداخل. لكن القبّتين تبلغان ارتفاعًا شاهقًا، عبر مضاعفة وحدات فردية ثلاثية الأبعاد ذات جذور معمارية. وقد ظلّ هذا النمط منتشرًا كثيرًا في الخليج العربي، وجرى توثيق تأثيره بصورة جيدة في الأماكن الأخرى. ورغم صعوبة جمع مجمل الوثائق المتعلقة بهذه النقطة، إلاّ أنّ الأبحاث الحديثة والمستقبلية توحي بأنّ هذا النمط يعرّف النسخة البغدادية – إن لم نقل ابتكار – للمقرنص بوصفه البيان الأيديولوجي للمذهب السنّي.

أمّا العمارة المدنية فتمثّله بعض الأجزاء القليلة من قصور القرن السابع هـ / الثالث عشر م في بغداد (وقد رُمّمت بإفراط وتُستخدم متاحف)، وأواوين، وصحون محاطة بأروقة، وزخارف جصية غنية تُغطّي الجزء الأكبر من الجدران، وبوّابتان في المدينة. ويُعدّ باب الطلسم الأكثر إثارة وقد جرى تفجيره سنة 1336هـ / 1918م. وكان الباب الذي أمر


[348] سامراء، مشهد إمام الدور، 1085م، منظر خارجي





[349] سامراء، مشهد إمام الدور، 1085م، قبة

بتشييده الخليفة الناصر لافتًا للانتباه بسبب تمثال شخص قصير يجذب لسان تنّينين. وقد يكون ذلك تعبيرًا عن الخليفة وهو يقضي على الزندقة التي تُهدد الإمارة، أو ربّما طلسمًا عامًّا وتعويذة كالتي كانت اعتيادية ضمن الثقافة الشعبية للهلال الخصيب في تلك الحقبة.

الجزيرة الفراتية (شمال بلاد ما بين النهرين)

كانت الأجزاء الوسطى والعليا لسهول دجلة والفرات، والجبال والمناطق شبه القاحلة الممتدة بين النهرين وروافدهما تُعرف في العصر الوسيط تحت مسمّى "الجزيرة الفراتية"، وكانت تتكوّن من ثلاثة أجزاء: ديار مضر، وهي بالأساس سهل الفرات الأوسط الذي يطابق تقريبًا سوريا الحالية؛ وديار ربيعة، أي سهل دجلة الأوسط الذي يقابل اليوم شمال العراق؛ وديار بكر التي تشمل المناطق الجبلية المرتفعة لدجلة والفرات والممتدة كلّها في عصرنا داخل تركيا. وتحيط بالجزيرة الفراتية من الناحية الشرقية والشمالية والشمالية الغربية جبال شاهقة: سلسلة جبال طورس، والجبال الأرمنية، وسلسلة جبال زغروس وجبال كردستان. وتمتدّ في الجهتين الغربية والجنوبية الغربية صحراء سوريا، وفي الجهة الغربية العراق. وقد فتح المسلمون مناطق الجزيرة الفراتية منذ السنوات الأولى من توسّعهم، وكانت هذه المنطقة على امتداد قرون طويلة ساحة المعركة الرئيسية بين الإمبراطوريات المتوسطية والإيرانية. وبقيت إثر الفتح الإسلامي خلال مئات السنين منطقة عبور بين بغداد وسوريا عبر الرقّة وحلب، وممرًّا للمبادلات التجارية، وللجيوش التي كانت تحمي حدود الأناضول من البيزنطيين. وقد تطوّرت – على الأقلّ في سهل الفرات – مناطق زراعية كبيرة في ظلّ مدن مثل الرقّة وحرّان وديار بكر، لكن هذا الازدهار تراجع كثيرًا في القرن الرابع هـ/ العاشر م بسبب هجمات البدو الرحّل التي هددت المبادلات التجارية وأضعفت الأنشطة الزراعية.

حصلت في القرنين السادس والسابع هـ/ الثاني عشر والثالث عشر م تغيّرات اجتماعية وسياسية هائلة. إنّ فتح الأناضول، والحروب الصليبية، وهجرات الأتراك والأكراد، وضرورة توفير المؤونة لجيوش جرارة تقاتل الصليبيين والفاطميين، كل هذه العوامل أدّت إلى تحويل الجزيرة الفراتية إلى منطقة من أغنى المناطق في العالم الإسلامي، وقد نجم عن ذلك إحياء مدن قديمة، وتحويل قرى صغيرة إلى مراكز عمرانية كبيرة. وما إن أُوقف خطر البدو الرحّل الصحراويين حتى ازدهرت الزراعة حول أهمّ المراكز العمرانية. وكان الحكّام الإقطاعيون المتحصنون في قلاع آمنة، وأمراء قطاع الطرق يقبضون الجباية من القوافل والجيوش العابرة. وفارت العديد من المدن بالنشاط والسلطة، مثل: الموصل، وسنجار، وديار بكر، وميافارقين (سيلفان الحالية)، وماردين، وحصن كيفا (حسن كيف الحالية)، وجزيرة ابن عمر (جزرة الحالية)، وحرّان، وعدة مدن أخرى. وقد أسهم الأرمن والنسطوريون والمسيحيون اليعاقبة كليّةً في رخاء منطقة شمال ما بين النهرين ونموّها، ويكاد بناء الكنائس والمعابد الجديدة لا يقلّ أهمية عن بناء الحصون والمساجد.

إلاّ أنّ هذا الرخاء لم يدم طويلاً؛ فمع بداية غزوات المغول تشتت مصير إيران والأناضول وسوريا في اتجاهات مختلفة إبّان القرون التالية، وانكمشت الجزيرة الفراتية على نفسها، ثمّ تحوّلت في معظم أجزائها إلى منطقة فقيرة ومقفرة، باستثناء بعض القلاع المحصنة التي تفصل بينها برارٍ غير آمنة. وبقيت على هذه الحال حتى حلول القرن الرابع عشر هـ/ العشرين م. إنّ قدر هذه المنطقة وتجزئتها في العصر الحديث ما بين مناطق نائية تنتمي إلى ثلاثة بلدان مختلفة يفسّر سبب عدم معرفتنا بمعالمها المتعددة. وباستثناء المباني الواقعة في تركيا الحالية لا توجد تسجيلات تاريخية ولا تتوافر إلاّ دراسات نادرة. ورغم كلّ ذلك لم تكن للجزيرة قيمة عالية جدًا، ولا أهمية قصوى في القرنين السادس والسابع هـ/ الثاني عشر والثالث عشر بالنسبة إلى سوريا والأناضول. وكان الزنكيون والأيوبيون الذين حكموا سوريا ومصر لاحقًا أصيلي هذه المنطقة، وقد كانت الجزيرة الفراتية واحدة من أهمّ المراكز الاقتصادية والسياسية في العالم الإسلامي في أواسط القرن السادس هـ/ الثاني عشر م تحت حكم نورالدين، وفي الربع الثاني للقرن السابع هـ/ الثالث عشر م تحت سلطة بدرالدين لؤلؤ في الموصل. وكان المعماريون منهمكين في البناء والتشييد كما تدلّ على ذلك قائمة منشآت نورالدين، لكن الأبحاث المحدودة لا تسمح حتى الساعة إلاّ بالتعرّف إلى بعض المعالم المعمارية وتقديم بعض المقترحات بشأن أهميتها.

بُنيت جوامع جديدة ورُمّمت القديمة من بينها، وأُعيدت زخرفة المسجد العباسي القديم بالرقة، كما أُعيد بناء أجزاء كبيرة منه سنة 541هـ/ 1147-1146م ثم سنة 553هـ/ 1158م، وخاصة سنة 561هـ/ 1166-1165م. أمّا المسجد الذي بُني سنة 542هـ/ 1148م تحت حكم نورالدين في الموصل (وأُعيد بناؤه في 567-565هـ/ 1172-1170م) على موقع زاوية إسلامية مبكّرة فقد اختفى أو أُعيد تصميمه؛ وقد تصوّر هرتزفلد Herzfeld أنه كان على هيئة مساحة مغطاة قائمة على الأعمدة والعقود وفق النمط الإيراني، لكن كل ما تبقّى من المبنى الأول مئذنة رائعة [350] أسطوانية الشكل قائمة على قاعدة مربّعة ومائلة بصفة غريبة، وهي تدلّ على التأثير الإيراني في البناء وفي الزخرفة. ومن الجائز ألاّ تعود إلى عهد نورالدين، ذلك أنّ مئذنة أخرى في الرقّة – نعتقد جازمين أنه أمَرَ ببنائها – تبدو

على هيئة هيكل دائري بسيط، ولا تظهر عليها أية تأثيرات إيرانية. كما يجوز أيضًا أنّ المنطقة الغربية للجزيرة لم تعتمد التيارات الجمالية الجديدة بالسرعة التي اعتمدتها المنطقة الشرقية، لأنّ أقدم مئذنة في منطقة الفرات الوسطى يظهر عليها تأثير الآجر هي المئذنة المشيّدة في 607هـ/ 1211-1210م في بالس (مسكنة الحالية).

ويُعتبر جامع دنيسر (قوجحصار الحديثة) واحدًا من أروع المساجد في تلك الفترة [351]، وقد بدأت أعمال بنائه سنة 600هـ/ 1204م. لكن لم يبق منه اليوم إلاّ بيت الصلاة على شكل مستطيل طوله 63 مترًا وعرضه 16 مقسّمًا مثل جامع دمشق إلى ثلاثة أواوين موازية للقبلة. وهو المخطط السوري الأموي الذي أُضيفت إليه خاصية إيرانية: قبة ضخمة أمام المحراب تغمر جناحين من بيت الصلاة. ومع أنّ عقد الزاوية الذي يحمل المقرنص وزخرفة الدعامات [352] إيرانية الأصل كذلك، فإنّ الأقواس الحجرية الرائعة وقباب الآجر تنتمي إلى أجود التقاليد البنائية الكلاسيكية للعصر القديم المتأخر والبيزنطي. وتُعدّ كلاسيكية كذلك أحجار الدعامة الأفقية ذات القالب التقليدي التي تعلو فتحة القوس. وإذ يتميز المحراب الفاخر الشاهق بزخارف هندسية ونباتية وحروفية تعكس التأثير الشرقي [353]، فإنّ الموتيفات المتعانقة الغريبة على الواجهة تذكّر بتصميمات أرمنية أو جورجية، ولا تتناسق كثيرًا مع التصميم الزخرفي للشرق الأدنى الإسلامي. أمّا المئذنة فكانت مربعة تمامًا مثل المئذنة المبنية في 609-607هـ/ 1213-1211م غرب إديسا (الرّها الحالية وتُعرف أيضًا باسم أورفا).

ورغم أنّه لم تُنجَز بعدُ دراسة مستفيضة لمساجد كلّ من ملطية (645هـ/ 1248-1247م، ورُتم في 672هـ/ 1274-1273م) وميافارقين (624-551هـ/ 1227-1157م) وخَربوت (560هـ/ 1165م) وماردين وعدد آخر من مدن المنطقة، إلاّ أنها تتقاسم بكل وضوح الخصائص الأسلوبية المستوحاة من مصادر مختلفة. فعقد الزاوية الذي يحمل المقرنص في ملطية، يكاد يكون نسخة مطابقة تمامًا لعقد من منطقة إيران الوسطى؛ بل إنّ النص المنقوش هناك يذكر بنائين فرسًا. وهي تعرض جميعها تنوّعًا مدهشًا في المواضيع الزخرفية انطلاقًا من "أسلوب الآجر" والترصيع المنتمي للتراث الفارسي، ثم البوابات بقبابها على هيئة أنصاف مقرنصات من النوع العراقي المشيدة بالحجر، ثم الكتابات المنقوشة على خلفية من الأرابيسك، والموتيفات الهندسية الخشنة والعجيبة في آن واحد، المنقوشة في الحجر كذلك. بل نلاحظ في حرّان أنّ الزخرف الكلاسيكي نفسه نُقل على تيجان الأعمدة والإفريزات. ولا يوجد مكان تبرز فيه هذه العلاقة بعالم ما قبل الإسلام، مثلما هي الحال في جامع ديار بكر (وكانت قديمًا تسمّى آمد). إلى جانب شبهه الكبير بجامع دمشق في المخطط والأحجام، فإنّ أهمّ سمة تميّزه هي واجهات صحنه [354] التي تبدو من أوّل وهلة كأنها تراكم من العناصر العتيقة والقروسطية. وما من شك أنّ الأجزاء الرئيسية للجامع شُيّدت في القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، ثمّ أُضيفت موتيفات زخرفية جديدة إلى عناصر البناء المتأخّرة جُلبت من مبان قديمة سابقة. وهكذا، نشاهد الأشكال الغصنية المستوحاة من الدالية، وفق الأسلوب القديم المتأخّر، تجاور الأرابيسك والحروف العربية. ولا يُعدّ المظهر جذّابًا من الناحية الجمالية بقدر ما هو باهر، بوصفه نموذجًا مهمًّا للتأثير المسيحي في الذوق الذي ميّز هذه الحقبة وهذه المنطقة.

وإلى جانب المساجد الجامعة، كان في مدن الجزيرة الفراتية العديد من البنايات الدينية الأصغر حجمًا. وتفيد معلوماتنا بوجود المدارس – التي لم تبق أية واحدة منها على هيئتها الأصلية – في الموصل (سبع عشرة مدرسة)، وديار بكر وغالبية المدن الأخرى. وكانت بعض المدارس تجاور زاوية مؤسسها، وهي أوّل مثال لاقتران الزاوية بوظيفة الوقف التي

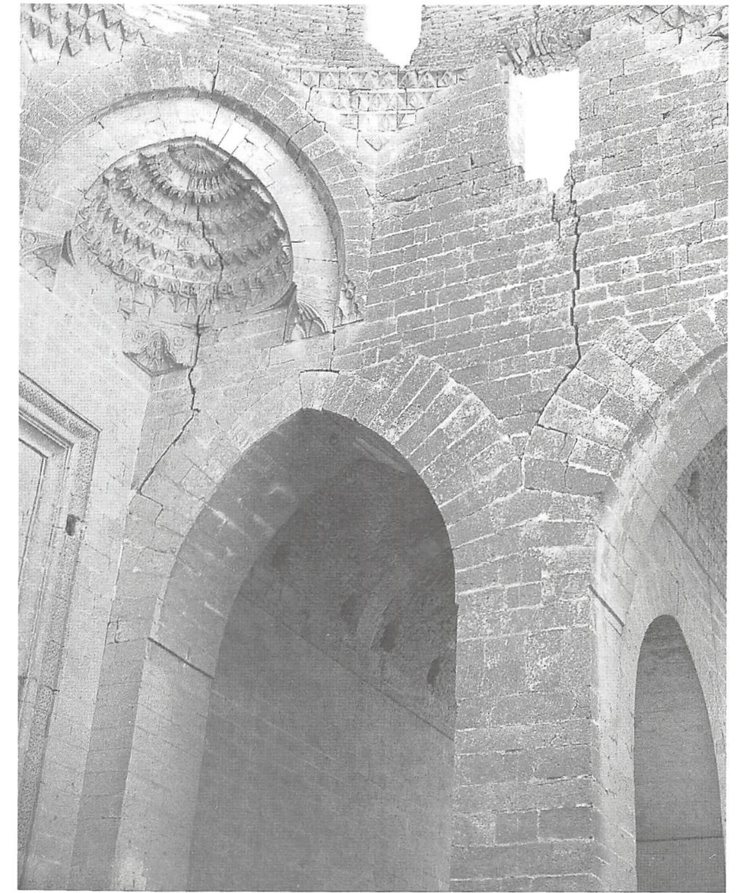
[350] الموصل، الجامع الكبير، ربما 72-1170م.

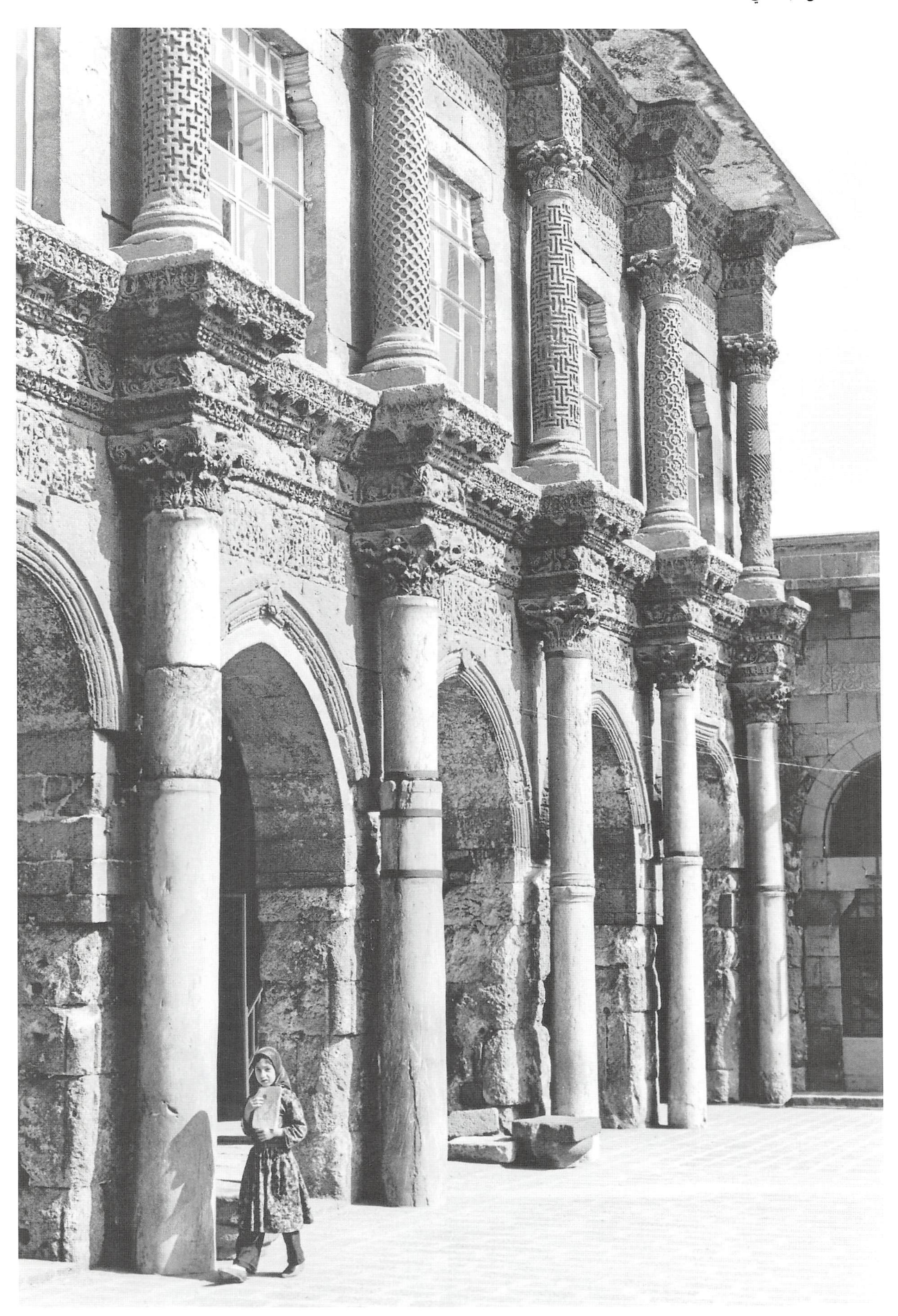
[351] دنيسر، المسجد الجامع، بدء بناؤه عام 1204م، منظر عام

[352] دنيسر، المسجد الجامع، بدء بناؤه عام 1204م، حائط بالقرب من القبة مقابل المحراب

[353] دنيسر، المسجد الجامع، بدء بناؤه عام 1204م، المحراب



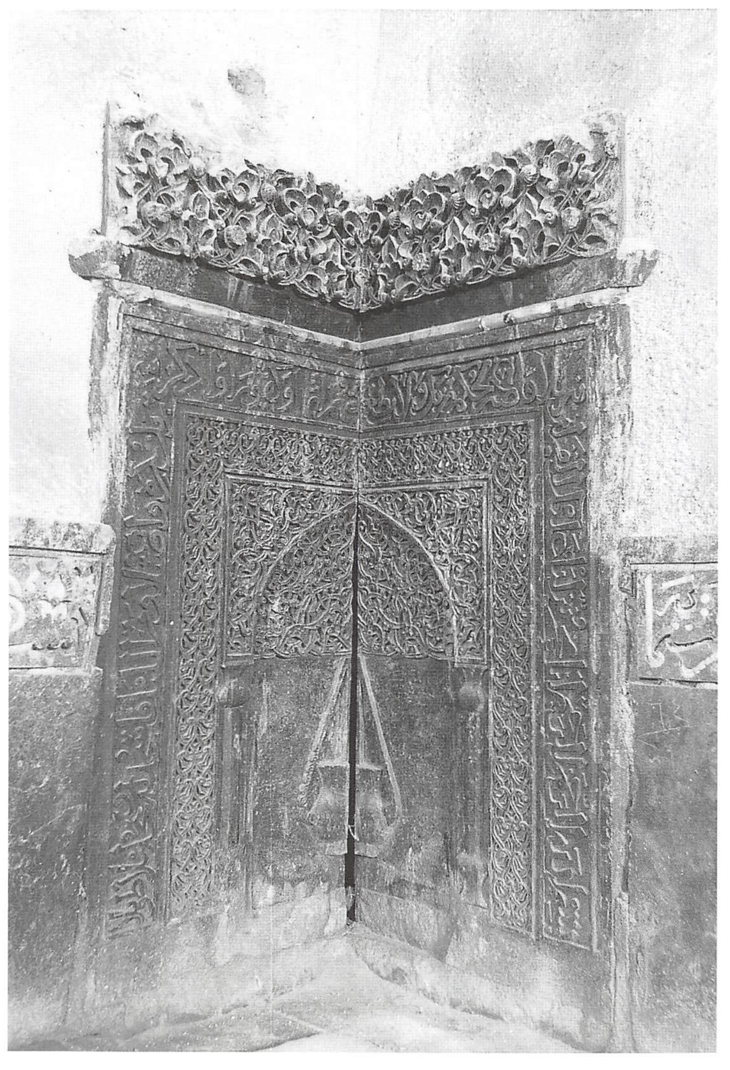




[254] ديار بكر، جامع، معظم أجزائه بُنيت في القرن الثاني عشر، واجهة الصحن



[355] الموصل، مشهد عون الدين، القبة، 49-1248م



[356] محراب الموصل، القرن الثالث عشر الميلادي، متحف بغداد

أصبحت لاحقًا شائعة في سوريا ومصر. وما زال حتى اليوم في مدينة الموصل وضواحيها عدد هائل من أضرحة الأولياء والأنبياء والقديسين، بما فيهم النبيّ يونس [عليه السلام]، والقديس جورج، وشخصيات إسلامية عاشت في العصر الوسيط. ويشير ذلك إلى أنّ الأماكن المقدسة تستولي عليها عادةً العقيدة المسيطرة في تلك الحقبة التاريخية. وكانت الغرفة المقبّبة الهرمية أو المخروطية في شكلها الخارجي تمثّل دومًا السمة الرئيسية لهذه المباني الدينية. كما كانت الأكثر أناقة من بينها تتميز غالبًا بقبتها الداخلية المزدانة بمقرنص (من الجص عادة، كما هي حال تربة عون الدين [355] التي تعود لسنة 646هـ/ 1248-1249م) ذات أشكال معقدة متعددة السطوح تنتمي إلى الأسلوب العراقي، وبمحاريبها بديعة النقوش [356]، وقد اعتمدت الكنائس المسيحية بدورها هذا الشكل. ويحيط بالمدخل الرئيسي للمساجد إطار من المشكاوات المتعانقة متعددة الأقواس والمزدانة بالتصاميم الزخرفية، بينما تحيط بها الصور والتماثيل في الكنائس. ولا يعطينا العدد الزهيد من الأضرحة والمشاهد المعروفة في الموصل وضواحيها، صورة حقيقية عن عدد الأضرحة التي شُيِّدت في الجزيرة الفراتية، فدليل الحجاج إلى هذه الأماكن الذي حُرِّر في أواخر القرن السادس هـ/ الثاني عشر م يورد قائمة أطول بكثير. ويمكن مشاهدة العديد منها في الجرف على ضفاف الفرات في سوريا، وقد تكون هناك أضرحة أخرى على امتداد طرق السهول العليا للرافديْن.

وما زالت أعمال التنقيب في الأضرحة الكبرى لأديسا وحرّان لم تنطلق بعد، وهي تختلف عن المنشآت الإيرانية والعراقية المعروفة في خاصيتين، أوّلاً: لا تكتفي الأضرحة في هذه الحال بكونها مجرد قبور للرفات، بل ترتبط بمبان مخصصة لأغراض العبادة، أو الأعمال الخيرية، أو لمراسم احتفالية. ثانيًا: لا تعرض معالم الجزيرة بصورة ثابتة ومستمرة تلك الميزات المعمارية التي نراها في الأضرحة الإيرانية، وقد يكون السبب أنّ عددًا من أفضل الأمثلة المعمارية قد اختفت. لكن يرجح أن يكون ذلك انعكاسًا لقاعدة اجتماعية أوسع لدى الأولياء وزوّار الأضرحة في البلدان العربية لمنطقة شمال ما بين النهرين: إنّ التاريخ الطويل والمعقّد للمدن العربية – بمكوناتها الدينية والاقتصادية والقبلية المتعددة – ربما أنتج مزيدًا من التمييز والتمحيص في مسألتيْ الرعاية والوظيفة عمّا هي الحال في المدن الإيرانية المتقلبة باستمرار، والأقل ثباتًا مع مرور الزمن.

كما أنّ العمارة المدنية للجزيرة الفراتية متنوّعة على الشاكلة نفسها، بل إننا نعرف عنها أقل مما نعرف عن العمارة الدينية. وأصبحت المنطقة مكتظة بالقصور والأبراج والحصون. وهي تمتدّ على طول نهر الفرات كما هي حال قلعة جعبر وقلعة نجم. وفي ديار بكر [357] بُني حائط مدهش بالبازالت الأسود، وأبراج دائرية ضخمة فوق قواعد قديمة سابقة،



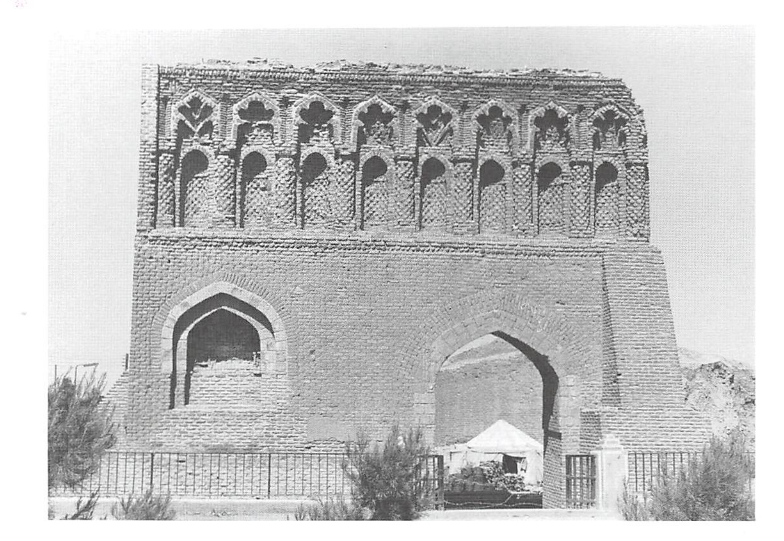
[357] ديار بكر، أسوار المدينة، القرن الحادي عشر-الثالث عشر الميلادي

مزدانة في عدة مواقع بنماذج غريبة من التماثيل الحيوانية. أمّا في حرّان فما زالت الأسوار والأبراج المنيعة بممراتها المقببة الطويلة، والبوابات الضخمة قائمة إلى اليوم، وقد ثبت حديثًا أنّ باب بغداد الشهير في الرقة [358] بزخرفة القرميدية المعقّدة ينتمي إلى هذه الحقبة التاريخية. وما زالت هناك آثار معمارية أخرى لم تُدرس بعد بصورة منهجية. لكن في المقابل، لم تبق إلاّ أطلال وأجزاء من القصور؛ ففي قلعة السراي في الموصل التي تُعرّف عادة بكونها مكان إقامة بدرالدين لؤلؤ في القرن السابع هـ / الثالث عشر م لم تبق إلاّ بعض الجدران من الطوب ممّا كان على الأرجح قصرًا فخمًا على نهر دجلة. وتتمثّل النقطة المثيرة الوحيدة لبقايا المبنى اليوم في الزخرفة الجصية المتكوّنة من المشكاوات المتعانقة والصور التشكيلية، كالتي رأيناها سابقًا في العمارة الدينية. أمّا أهمّ سمة تميّز الخان الوحيد المتبقّي قرب سنجار فهي تماثيله ذات الواجهتين التي تعرض رجلاً ملتحيًا يغمد رمحه في تنيّن يشبه الثعبان [359]. ومن جملة الجسور العديدة التي وصلت إلينا، يُعدّ جسر جزيرة ابن عمر (جزرة الحالية) برسومه الفلكية المنحوتة على الركائز أكثرها مهارة ولفتًا للانتباه. ومن المؤكد أنّ الاستكشافات المستقبلية والتنقيبات الموسمية سوف تظهر إلى نور جسورًا أخرى، وكذلك مباني معيارية من العمارة المدنية على غرار الخانات والبازارات التي لا نعرفها اليوم إلاّ من خلال النصوص.

سوريا، وفلسطين، ومصر

تمكّن – في بادئ الأمر – الأمراء الزنكيون والأيوبيون الذين حكم ولاّتهم المحليون الصغار سوريا الإسلامية، من طرد الصليبيين خارج أديسا في الجزيرة الفراتية (540هـ/ 1146م)، ثم استحوذوا على مصر (566هـ/ 1171م) وأزاحوا أخيرًا الصليبيين. حتى إنه زمن غزوات المغول في 658-656هـ/ 1260-1258م لم تبق بين أيدي المسيحيين إلاّ بعض الحصون القليلة في سوريا وفلسطين، ولم تنجُ في قليقيا (المنطقة الجنوبية الوسطى من تركيا اليوم) إلاّ مملكة أرمنية متهالكة. وبما أنّنا ناقشنا آنفًا التغييرات التي حصلت في مصر الفاطمية أواسط القرن الخامس هـ / الحادي عشر م فإنّ هذا الفصل سوف يركّز على سوريا وفلسطين تحت حكم السلاجقة والزنكيين والأيوبيين، ويتناول مصر ما بعد غزوة صلاح الدين الأيوبي. كما سنشير باقتضاب إلى اليمن الذي اختارته أسرة من السلالة الأيوبية عاصمة حكمها بعد زوال الحكم الفاطمي، رغم بُعده وانعزاله عن التيار الرئيسي للأقاليم الإسلامية الوسطى.

أينعت المعمارة الإسلامية في سوريا على امتداد هذه القرون ممّا جعل هذه الحقبة التاريخية جديرة بالذكر، فانتعشت مدينتا حلب ودمشق القديمتان كليّةً، وتحولت البلدات والقرى الصغيرة والمهجورة أحيانًا إلى مراكز كبيرة. كان عصرًا من النشاط المعماري المكثف، وقد بدأ اليوم يجلب انتباه العلماء أخيرًا، ولا سيما المعماريين والمهندسين المدنيين، المنهمكين في إعادة تأهيل المدن وترميم معالمها المعمارية، وتتوافر لدينا مواد كافية لتبرر تقديم المباني







[358] الرقة، باب

[359] سنجار، الخان، تمثال الواجهة

[360] صرحة، مسجد، القرن الثالث عشر الميلادي، السقف

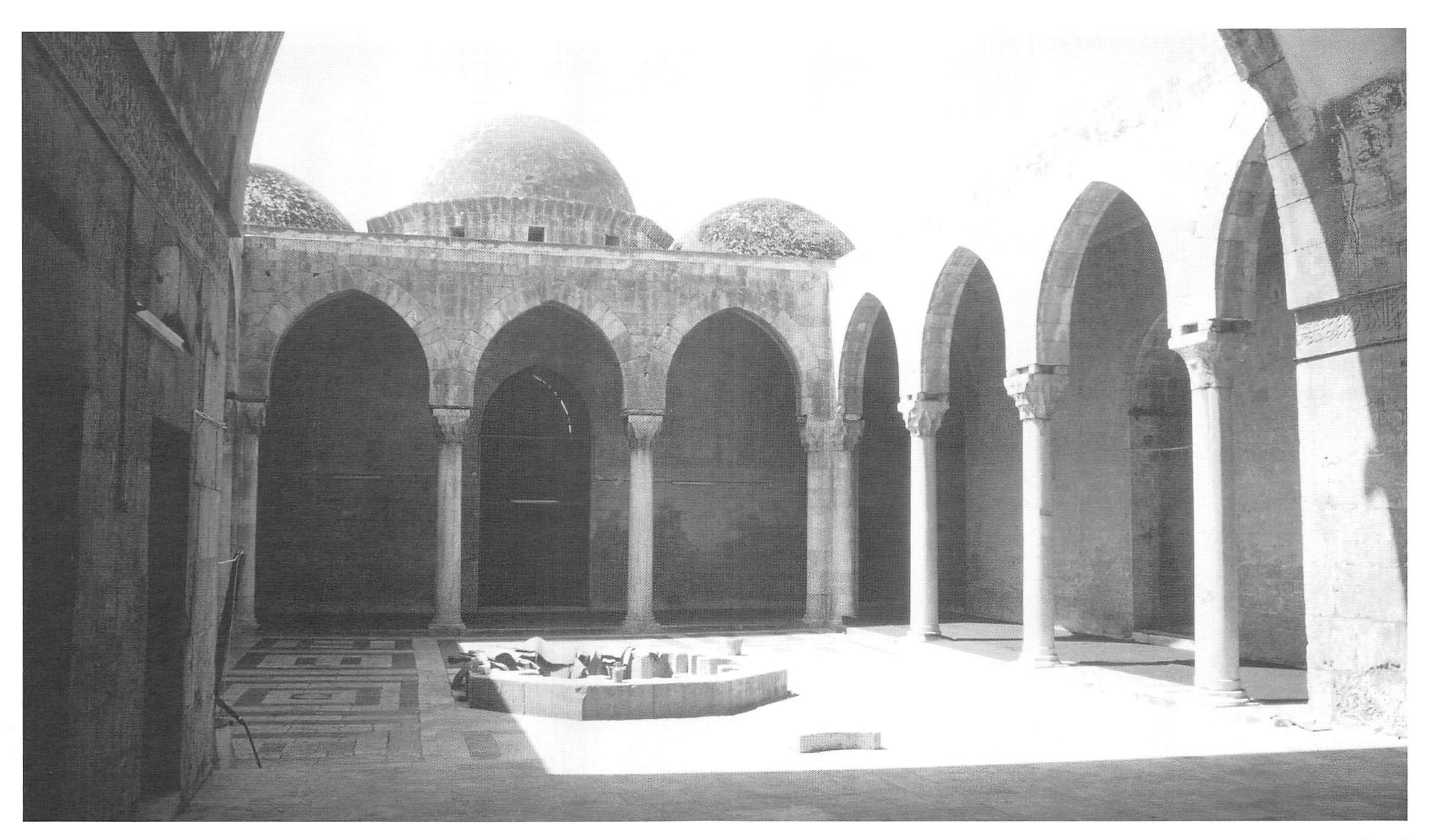
بصورة منفصلة عن الملاحظات والاعتبارات المتعلقة بالتقنيات الهندسية، تمامًا مثلما كانت الحال لدى دراستنا للأقاليم الإسلامية الشرقية.

المنشآت المعمارية

بُني عدد قليل من المساجد الجامعة، بما أنّ معظم المدن فيها جوامع شُيِّدت في القرن الأوّل لظهور الإسلام عندما كانت سوريا مركز السلطة، لكن المعالم القديمة في حلب، ودمشق، وبصرى الشام، والقدس بعد الفتح رُمِّمت أو جُدِّدت أو وسِّعت أو حُوِّرت، ففي حلب – على سبيل المثال – لدينا مخطط وترتيب أمويّان، في حين أنّ البوابات (541هـ/ 1146–1147م) والصحن والمئذنة (482هـ/ 1090م) تعود إلى فترة العصر الوسيط. وكما كانت الحال في العصر الفاطمي المتأخر، فإنّ المساجد الجامعة الضخمة أكثر ندرة من المساجد الصغيرة، أو الجوامع الأقلّ شأنًا المبنيّة في إحدى الضواحي المتعددة التي ظهرت آنذاك، أو تلك الجوامع التي لها غرض اجتماعي أو رمزي معين، على غرار جامع الحنابلة في الصالحية بضواحي دمشق (قبل 612هـ/ 1216–1215م)، وجامع التوبة الكائن في حيّ كان سيّيء السمعة في المدينة نفسها، وعدة مؤسسات شبيهة في حلب نعرفها من خلال النصوص أو النقوش المكتوبة. وكلها في العادة تتخذ شكل قاعات تقليدية قائمة على الأعمدة ومستوحاة مباشرة، أو غير مباشرة، من النموذج المبكّر لجامع دمشق.

بُنيت أو أُعيد بناء عدة مساجد في اليمن خلال ذلك العصر، وكان بعضها مثل مسجد العباس في منطقة أسناف (519هـ/ 1126م)، أو جامع صرحة (القرن السابع هـ/ الثالث عشر م) مجرد غرف مغلقة دون نوافذ، لها مدخل واحد، وتتميز غالبًا بسقوف منقوشة تغطّيها زخارف جميلة [360]، أمّا البعض الآخر فهي بنايات قائمة على الأعمدة، مثل جامع أروى بنت أحمد في جبلة (481هـ/ 1089–1088م). وقد أمرت بتشييده المرأة التي يحمل اسمها، وبه صحن ورواق محوري، على نسق العمارة الفاطمية في القاهرة





[369] حلب، مدرسة الفردوس، 36-1235م، منظر داخلي

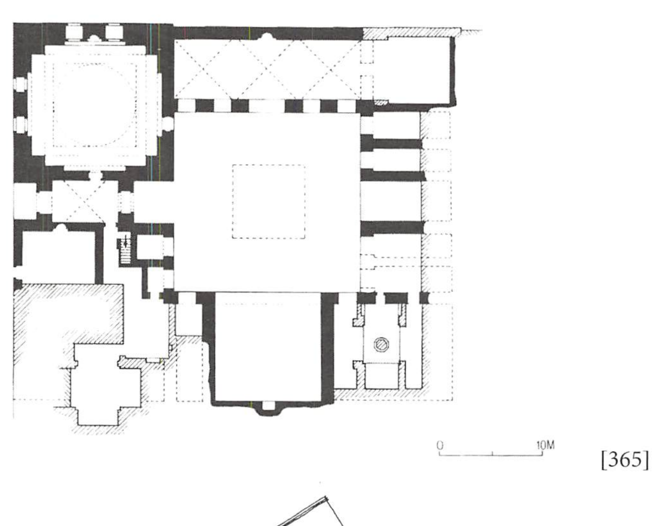
[361]، وأضيفت في القرن السادس هـ / الثاني عشر م كذلك مآذن شاهقة وبوابات إلى جامعي زبيد وصنعاء.

تكتسي المؤسسات التعليمية الإسلامية التي أمر بتشييدها سادة سوريا ومصر الجدد، أهمية كبرى. فقد كانت أغلبها مدارس لأحد المذاهب السنية الأربعة، ونادرًا لمذهبين، أمّا في المدرسة الصالحية بالقاهرة التي بُنيت سنة 639هـ / 1242م فكانت تُدرس المذاهب الأربعة مجتمعة مثلما كانت الحال في المستنصرية ببغداد، بل لعلّه تحت تأثيرها. وإضافة إلى المدارس، كانت هناك عدة دور يتناول فيها الطلبة علوم الحديث، ويحتوي العديد منها على قبر المؤسس أو أحد أفراد أسرته. ونلاحظ أنّ عددَ هذه المدارس كبير جدًا، فتذكر النصوص المتأخرة بناء سبع وأربعين منها في حلب، واثنتين وثمانين في دمشق، وتسع في القدس، وتسعين في القاهرة في حدود القرنين السادس والسابع هـ / الثاني عشر والثالث عشر م. وإذ كانت تُعدّ أكثر التعابير عن الورع انتشارًا في تلك الحقبة، فقد أدّت أكثر من مجرد الوظيفة التعليمية. وبينما يشير تشييدها المنتظم من طرف قادة كبار مثل نورالدين وصلاح الدين إلى أغراض سياسية، وأيديولوجية، ودينية، فإنّ العديد من المدارس - خاصة في القرن السابع هـ / الثالث عشر م التي ترتبط بها أملاك ثرية مهداة كانت تعبّر عن نمط استهلاكي باد للعيان، وطريقة لحصر الثروات الخاصة بين أيدي أسر بعينها.

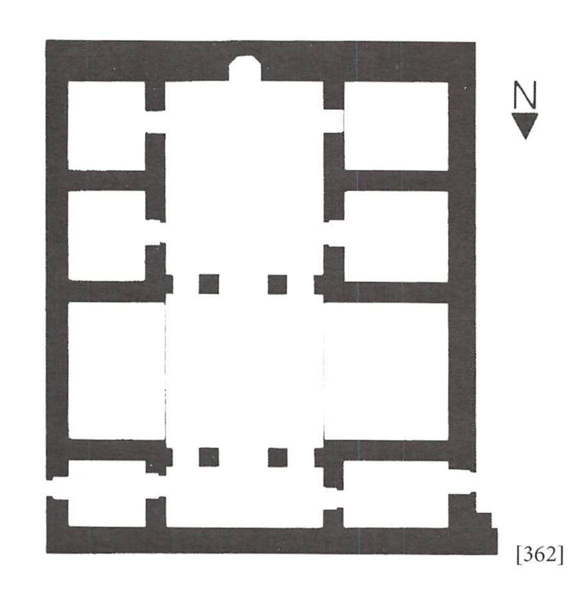
وعلى عكس مثيلاتها في إيران، فقد كانت هذه المؤسسات صغيرة غالبًا، خاصة في دمشق، حيث هي متراصّة بين مبان أخرى في الأحياء القديمة للمدينة، وتعرض عامة واجهة ضيقة على الشارع وفناء أوسع يمتدّ إلى الخلف. إنّ هذا الضيق والتراص الظاهر - والذي أمكن اجتنابه خلال فترات معيّنة بالبناء في الضواحي - نشأ من القدرة الشرائية الكبيرة لدى الأثرياء في البلدان العربية، وهو ما جعل المواقع الحضرية أغلى قيمة ممّا هي عليه باتجاه الشرق.

رغم الاختلافات الكبيرة في المخطط، والتباين داخل المدينة نفسها ومن مدينة إلى أخرى، فإنّ جلّ هذه المباني متقارب، كما يمكن أن نرى ذلك من خلال دراسة ستّة منها: مدرسة بُصرى الشام المبنية سنة 1135 م [362] وهي أقدم مؤسسة معروفة في سوريا؛ ودار الحديث (567هـ / 1172-1171م) [363] والمدرسة (563هـ / 1168-1167م) [364] اللتان أمر ببنائهما نورالدين في دمشق؛ والعادلية (516هـ / 1123م) [365، 366] في دمشق أيضًا؛ واثنتين من أهمّ المدارس الحلبية: الظاهرية (615هـ / 1219م) [367] والفردوس (633هـ / 1236-1235م) [368، 369]، وجميعها على هيئة هيكل مستطيل يحيط بصحن مركزي مزوّد غالبًا بفسقية، باستثناء بُصرى الشام حيث توحي السلّة المشبكة الغريبة أنّ الصحن لم يكن مفتوحًا في الهواء الطلق، بل مُغطّى بقبّة. وعادة ما يتوسّط المدخل أحد الجوانب الضيقة [370] رغم وجود عدد لا بأس به من المداخل الجانبية، كما يوجد دومًا حول الصحن إيوان على الأقلّ، وأحيانًا ثلاثة أو أربعة. ولدى وجود أربعة أواوين فإنّ أحدها في العادة يكون أصغر ومتّصلاً بالمدخل. أمّا قاعة الصلاة فهي بصفة عامة على شكل بهو طويل يحتلّ أحد جوانب الصحن، وليس بالضرورة ذلك الجانب المقابل للمدخل، بما أنّ تقسيم المساحات واتجاهها غالبًا ما يكون رهين متطلبات الموقع المتوافر. بل يؤدّي الإيوان المقابل للمدخل في بعض الحالات النادرة وظيفة بيت

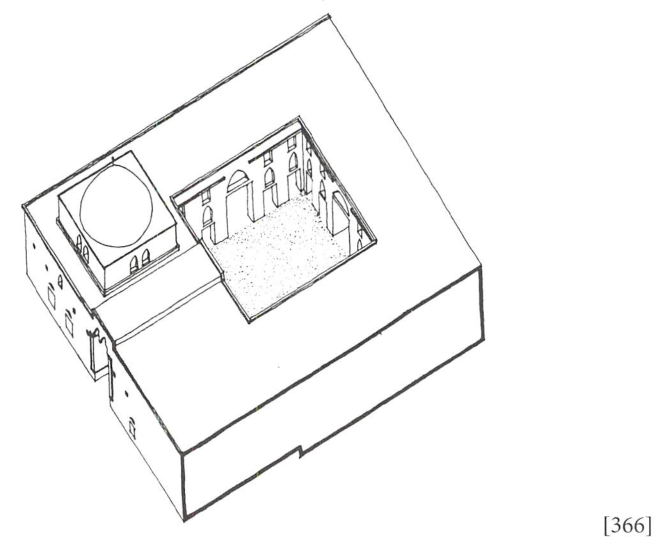
[361] جبلة، مسجد أروى بنت أحمد، 89-1088م



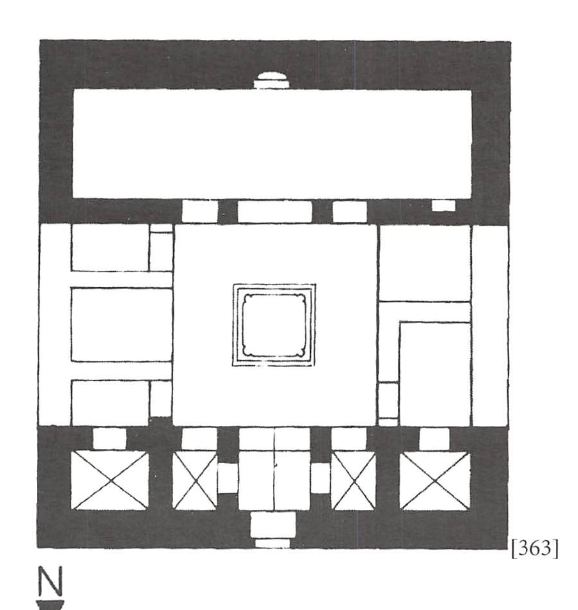
[365]



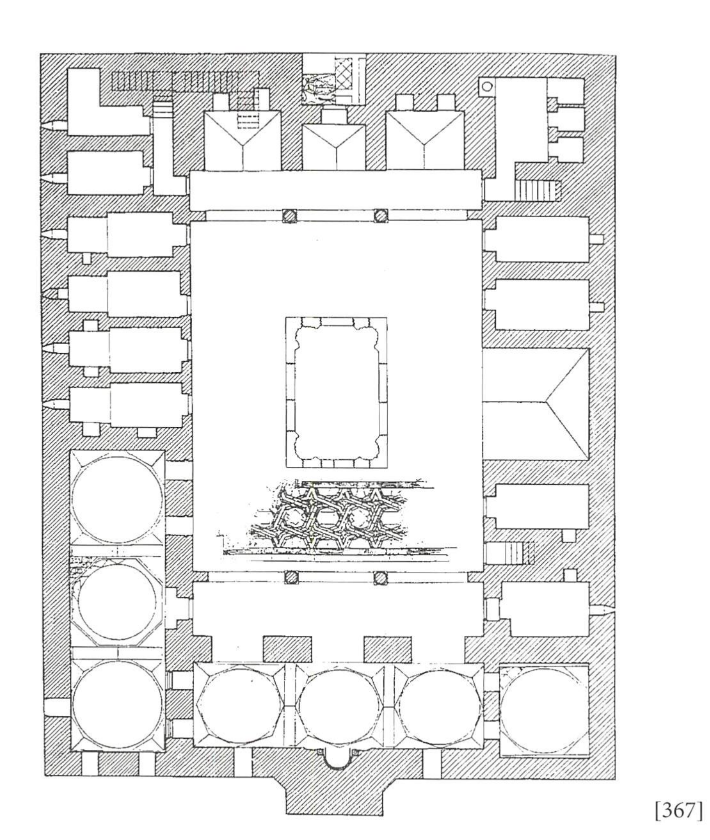
[362]



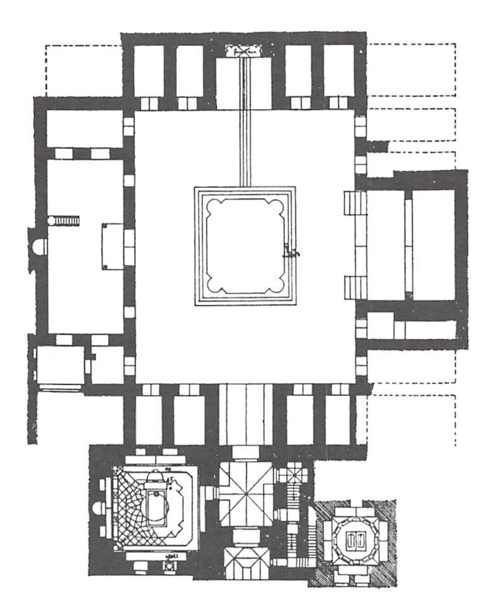
[366]



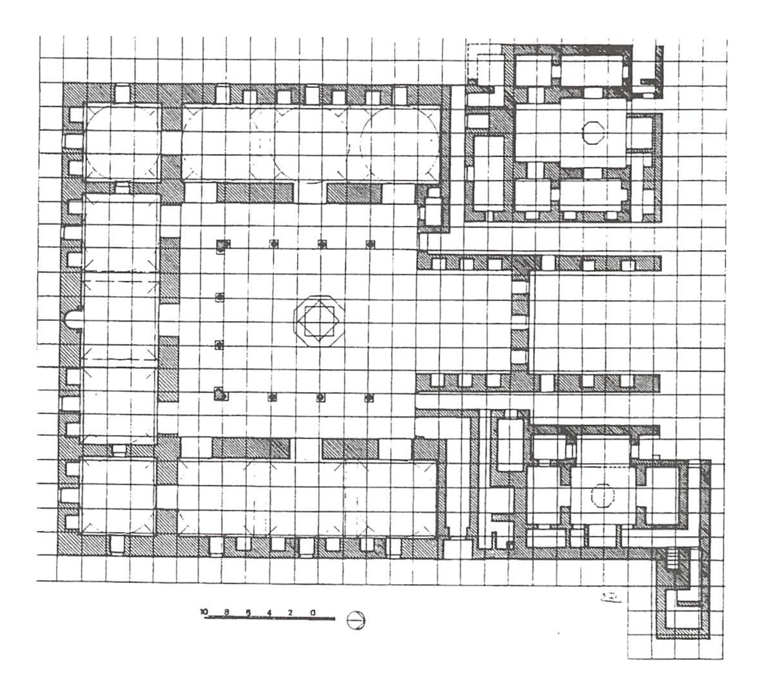
[363]



[367]



[364]



[368] حلب، مدرسة الفردوس، 36-1235م، مخطط

الصلاة، ويُزوّد بمحراب كما هي حال المدرسة الصاحبية في الصالحية بضواحي دمشق. ويقود ممرّ مقوّس بسيط ذو أربعة أروقة من الصحن إلى بيت الصلاة (وقد تكون له خمسة أروقة مثل ممرّي مدرستي نورالدين والعادل في دمشق). أمّا في أماكن أخرى، فثمة بهو مقبّب يفصل بين الإيوان الرئيسي للمدخل وبيت الصلاة. وكانت كل أجزاء التصميم أكبر وأضخم في البنايات الكبيرة بحلب ممّا كانت عليه في دمشق، كما كان الصحن عمومًا يُحاط برواق.

وقد أثارت مسألة أصول مخطط المدرسة السورية جدالاً واسعًا. ومع ذلك فهناك توافق عام على أنّه مستورد من الشرق، لأنّ المدرسة تطوّرت هناك مبكّرًا، والإيوان لم يكن معروفًا في سوريا، وأنّه يمكن اتخاذ نقص البراعة في التصميم، والبناء، والزخرفة أدلةً على التأثيرات الجديدة التي تتطلب وقتًا كي يجري حذقها. ورغم ذلك، فقد أصبحت المدرسة السورية بسرعة لافتة نموذجًا في طرازها تشمل عددًا من المتغيّرات قابلة للاستخدام في وظائف أخرى. ولهذا السبب - وفي غياب أمثلة عراقية أقدم - فإنّ فرضية كون المدرسة ابتكارًا سوريًا وزنكيًا تعرّضت - دون شك - لتأثيرات من الشرق هي الأكثر احتمالاً.

وعندما نلتفت إلى الأضرحة فإنّ أغلبية تلك التي ما زالت قائمة منها حتى اليوم تهمّ مجال علم الآثار فحسب، لكن زاوية الإمام الشافعي في القاهرة (613هـ/ 1217م) [371] تشكّل استثناءً رائعًا (أعيد ترميمها أكثر من مرة). ومع أنّها بُنيت وفق مخطط بسيط وتقليدي، فقد جاءت زخرفتها رفيعة الذوق، وتُغطّيها واحدة من أكبر القباب (عرضها 15 مترًا) آنذاك. كما نجد في القاهرة زاوية أصغر يُطلق عليها اسم "الخليفة" نسبة للخلفاء العباسيين، ويعود تاريخها إلى سنة 637هـ/ 1240م تقريبًا. أمّا في حلب ودمشق فهناك عدد من المشاهد والخوانق (والخانقاه هي مقام الفرقة الصوفية) شُيّدت وفق مخطط المدارس.

اندثر الكثير من المنشآت المعمارية المدنية الزنكية والأيوبية: ولم يبق من جملة ثلاثمئة حمّام عمومي مذكورة في حلب ودمشق إلاّ نزر منها. أمّا جودة البناء والزخرفة في الخانات التي ما زالت قائمة على طرقات سوريا الرئيسية، فهي لا تُضاهي حقيقة جودة الخانات في إيران (كاروان سراي بالفارسية) أو الأناضول. إلاّ أنّ الخانات وكذلك الأسواق - على غرار سوق حلب الذي يعود تصميمه إلى القرون الوسطى رغم أنّ مظهره الحالي أكثر حداثة - تشهد على اهتمام الأمراء السلاجقة والأيوبيين بالتجارة؛ ويؤكّد ذلك أثر تاريخي يتحدث عن قائد عسكري اشترى قصرًا في حلب وحوّله إلى مخزن سلع ومعصرة زيتون. كانت المستشفيات أكثر المؤسسات الخيرية رواجًا، وما زال مستشفى نورالدين [372، 373] - الذي بُني في دمشق سنة 548هـ/ 1154م وفق المخطط المتواتر بأربعة أواوين - قائمًا إلى اليوم، ويُعدّ تحفة معمارية رائعة تمثّل نموذجًا للتناسق الهندسي في القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، كما تمتاز واجهته عالية الجمال بمزيج من هندسة المقرنص على نصف قبة، وحجر اللّجاف التقليدي أسفله.

أمّا أكثر ما يلفت الانتباه في العمارة المدنية فهي الهندسة المعمارية العسكرية، وما زالت أجزاء كبيرة من أسوار حلب ودمشق والقدس والقاهرة قائمة حتى اليوم. إنّ بعض هذه الأسوار (كما هي الحال في القدس) أُعيد بناؤها، أو هي ترميمات للقديمة منها؛ لكن غالبًا ما يتمّ إنشاء أسوار جديدة توازي توسّع المدينة. وما زالت إلى اليوم عدة بوابات جديدة، مزودة بمنعطفات متعددة لحماية أفضل، تشكّل العلامة المميزة للمدن، لكن الأبراج الدفاعية هي التي تلفت الانتباه أكثر هي القلاع. وكانت القلعة مكان إقامة السلطان ورمز سلطته، وهي تشرف في العادة على المدينة، وتقع غالبًا ضمن الأسوار ممّا يسمح بمراقبة مزدوجة: متابعة حركة المدينة وضمان الاستقلالية عنها. وقد واصل المدرسيون (471-415هـ/ 1079-1025م) والزنكيون في حلب الأعمال التي تمّت في القرن الرابع هـ/ العاشر م، زمن الهجمات البيزنطية، كما شيّدوا أحد الأضرحة داخل القلعة. وتعود البناية الرائعة التي تُشرف اليوم على المدينة [374] إلى بدايات القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، رغم الإصلاحات والإضافات اللاحقة، أي إلى عهد السلطان الظاهر غازي الذي أمر ببناء المنحدرات الحمائية الضخمة على جوانب السور، والمدخل الثلاثي، ومعظم الأبراج، وخزانات الماء العملاقة ومخازن المؤونة في الداخل، والمسجد. وقد كُشف عن أجزاء مهمة من مجمّعات القصر في السنوات الأخيرة. أمّا قلعة دمشق فلا تضاهي عظمة قلعة حلب، وقد قام شقيق صلاح الدين بإعادة بنائها كليّةً فوق بقايا مبنى أقدم وأكثر بساطة. وكانت تشمل أجنحة خاصة، وبوابات دفاعية وأخرى هجومية، ومُصلّى. أمّا في القدس فقد غيّر الصليبيون ثم صلاح الدين من ملامح القلعة الهيرودبانية القديمة والبرج الأقدم منها. وقام كي. أي. سي. كرسويل بدراسة تحليلية معمّقة للقلعة العظيمة المبنية فوق ربوة تشرف على القاهرة، والتي رُمّمت مرات كثيرة. أمّا قلعة بُصرى الشام التي ترتفع على ركام مسرح روماني عتيق، فهي تعكس تضاربات معمارية مدهشة، فالممرات المقببة الداكنة والمخيفة للقلعة المشيدة بالبازلت تقود الخطى نحو أرضية المسرح اللامعة المبلّطة بمربعات الرخام على هيئة شعاع.

[362] (أقصى اليمين، في الأعلى) البصرة، مدرسة، 1135م، مخطط

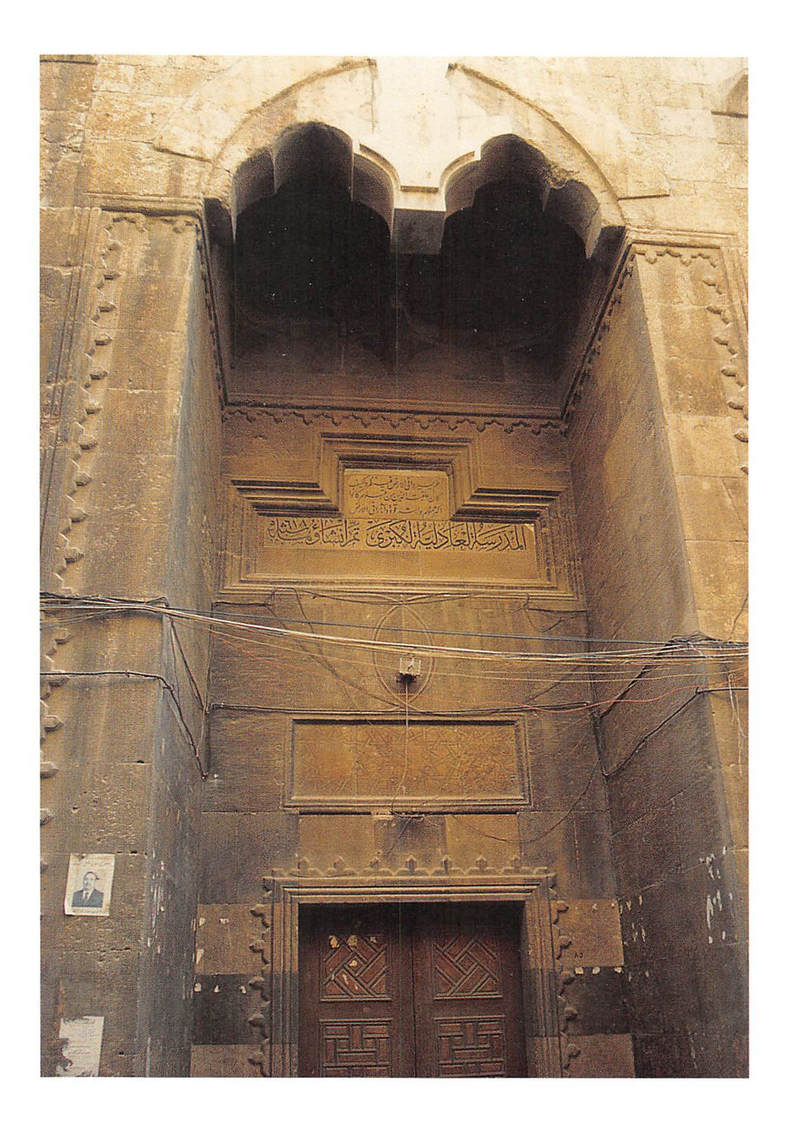
[363] (أقصى اليمين، في الوسط) دمشق، دار الحديث لنور الدين، 72-1171م، مخطط

[364] (أقصى اليمين، في الأسفل) دمشق، مدرسة نور الدين، 68-1167م، مخطط

[365] (اليمين، في الأعلى) دمشق، العادلية، 1123م، مخطط

[366] (اليمين، في الوسط) دمشق، العادلية، 1123

[364] (اليمين، في الأسفل) حلب، مدرسة الظاهرية، 1219م، مخطط

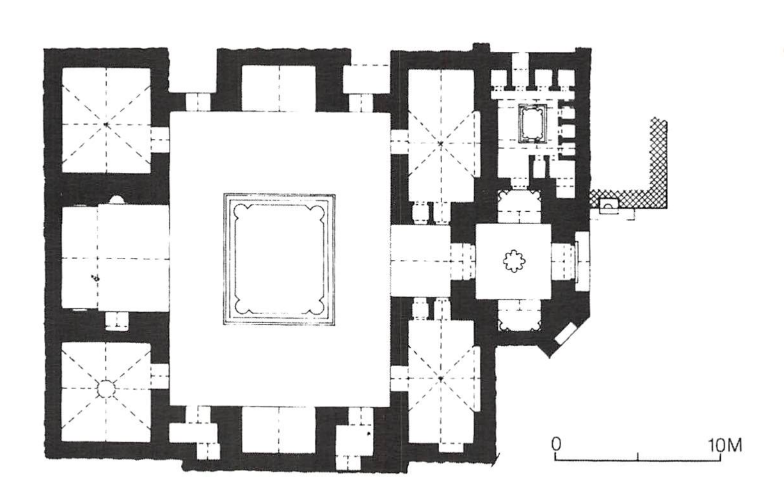


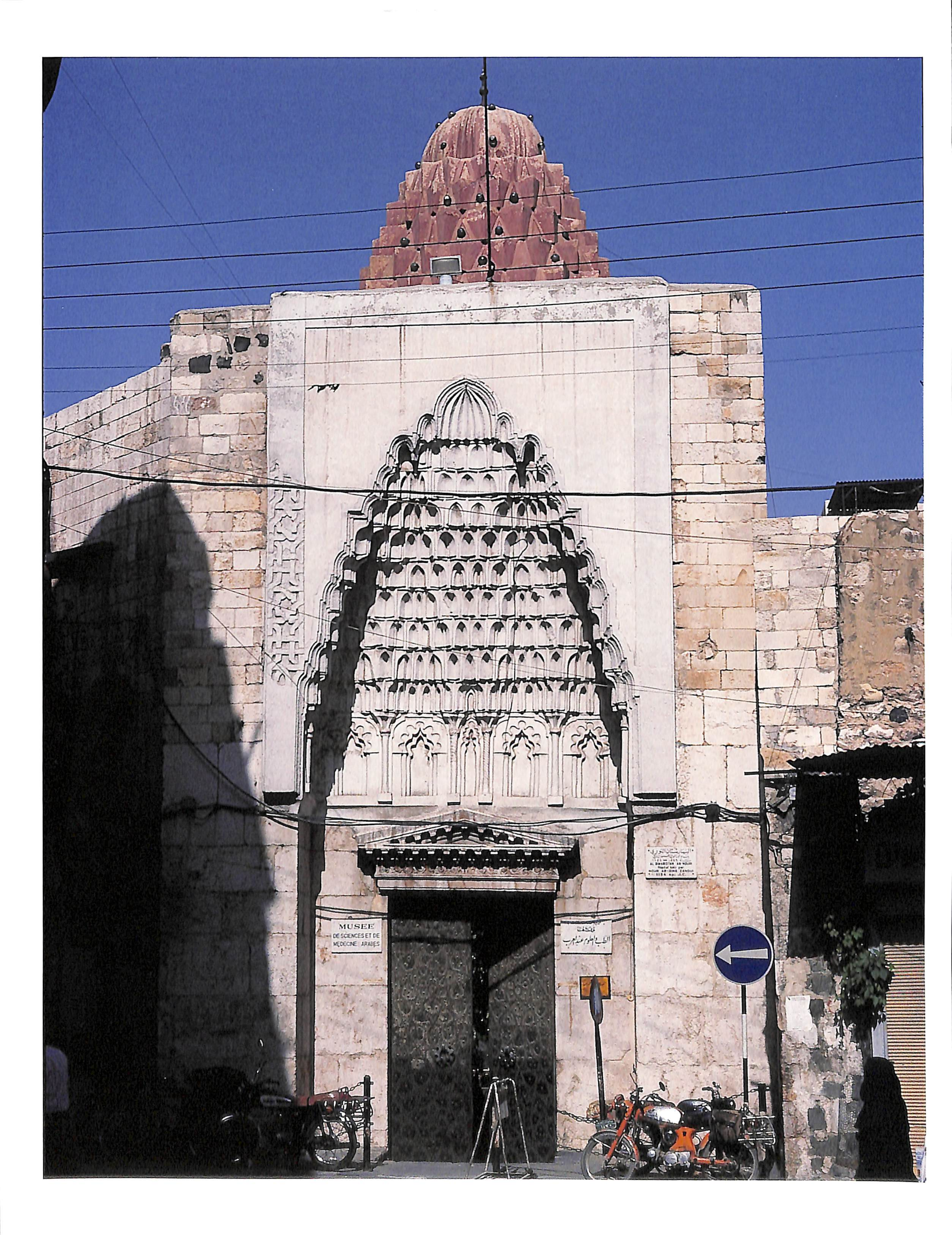
[371] (اليمين) القاهرة، ضريح الشافعي، 1217

[370] (الأعلى) دمشق، العادلية، 1123، واجهة

[372] (الأسفل) دمشق، مستشفى نور الدين، 1154، مخطط

[373] (اليسار) دمشق، مستشفى نور الدين، 1154، واجهة




MUSEE
DE SCIENCES ET DE
MEDECINE ARABES
الطب والعلوم عند العرب
AL BIMARISTAN AN NOURI

[374] حلب، قلعة، أوائل القرن الثالث عشر

[375] حلب، قلعة، أوائل القرن الثالث عشر، تماثيل على الباب



أمّا في الداخل فقد كانت هذه القلاع على الأرجح رتيبة، شأنها شأن كل المباني العسكرية، بممراتها الطويلة، وفتحاتها الضيقة، ومختلف الخدع الدفاعية، والساحات، والإسطبلات، والأجنحة السكنية المجهزة في الأصل بتقشف وبساطة. غير أنّ بعض التفاصيل في قلعة حلب تشير إلى عناية فائقة بالتفاصيل وزخرفة حجرية محتشمة لكنّها ناجعة. وكانت البوابات تشكّل أهمّ خاصية، وهي تحمل أحيانًا تماثيل رمزية لكائنات خيالية [375]، وتتميز دومًا بنصوص منقوشة رائعة تمثّل رموز الملكية الشخصية للسلطان وهيبته. ومن الصعب أن يكون الحكم العابر لهؤلاء الأمراء المنهمكين في الحروب قد سمح وقتئذ بإقامة مواكب أو احتفالات داخل القلاع، كما لا نتصوّر أنّ الحياة الثقافية تطوّرت كما حصل في الغرب الإسلامي (انظر الفصل السابع)، ولا يبدو أي أثر داخل معظم القلاع لمبان مخصصة للمتعة والاستجمام. لكن نظرًا إلى أنّ الحمامات والأبهاء الفخمة في قلعتيْ حلب والقاهرة مبنية فوق قصور سابقة لا نعرف عنها من خلال النصوص إلاّ نزرًا يسيرًا، فإنّ التنقيب الأثري الدقيق قد يعدّ لنا عدة مفاجآت.

البناء والزخرفة

تتوافر العديد من الدراسات التي تتناول طرائق البناء والزخرفة في مصر وسوريا. لذلك يمكن التمييز بدقة بين مختلف التعابير المعمارية الفردية لكل من القاهرة، وحلب، ودمشق.

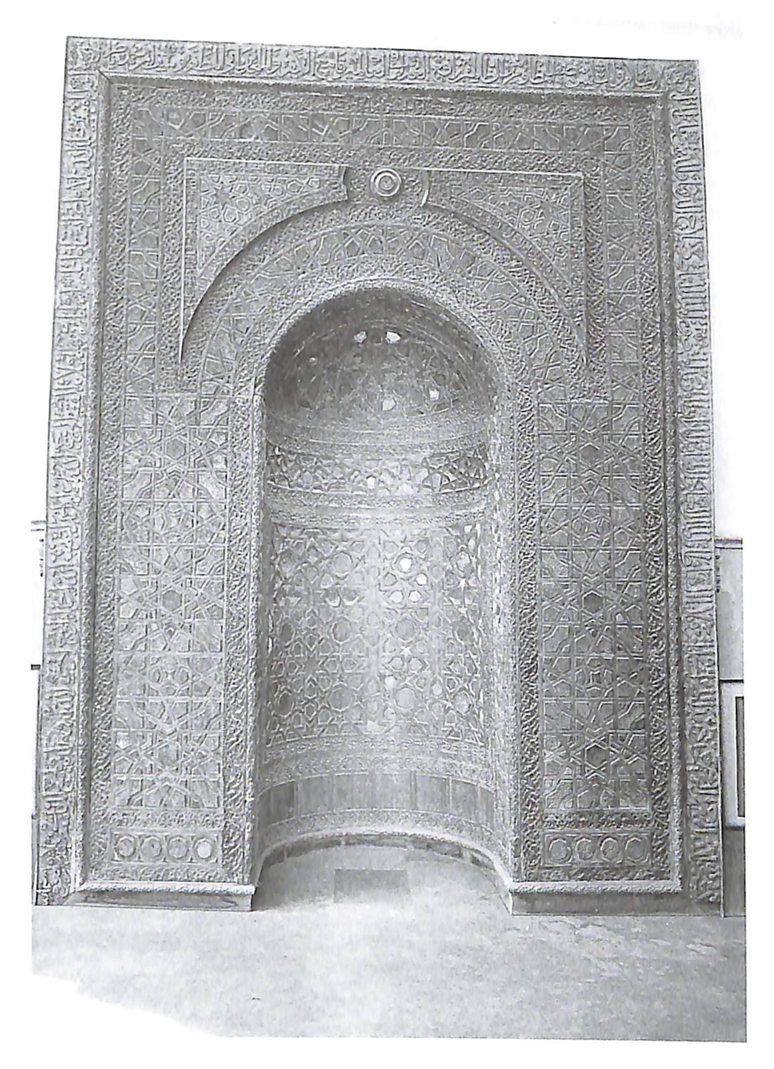
ومع ذلك، فقد أسهمت التأثيرات المستمرة، وتنقّل الحِرَفيّين والأفكار من حاضرة إلى أخرى في إنتاج كثير من التغيّرات.

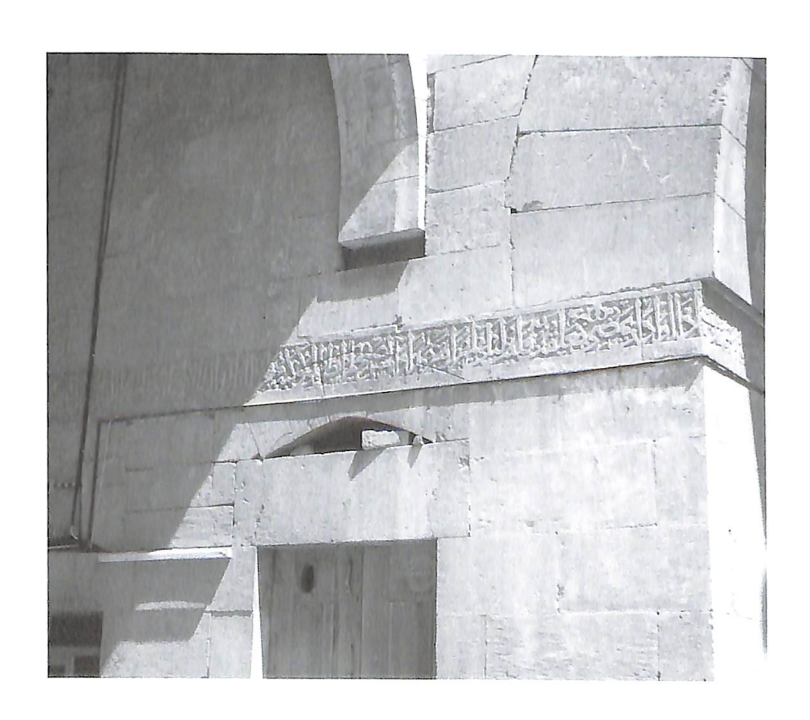
كانت المواد المستخدمة تقليدية؛ أي الحجر في سوريا حيث استُخدم الآجر كذلك بصورة اعتيادية للعقود في دمشق والبازلت في حوران، ثمّ الآجر والحجر في مصر. أمّا الخشب فنجده في كلّ البلدان لأغراض محدودة. وتشير التقنيات غير المعتادة التي ظهرت بين الحين والآخر كاستخدام الخشب في دار الحديث لنورالدين في دمشق (بين طبقات الحجارة، وهي سمة اعتيادية في الآجر ولا تصلح في الحجارة إلّا لتخفيف وزن الحائط) إلى اعتماد تقنيات شمال ما بين النهرين والعراق مجددًا. لكن بقيت تقنية البناء بسيطة عمومًا، وباستثناء بعض الواجهات والعقود استُخدمت فيها حجارة ساندة لدعامة العقد وربطه، وتقنية الحجر الأبلق، حيث تتناوب الكتل الحجرية بألوان مختلفة. أمّا خلط كسارة الحجارة بالمِلاط – غير مكلف وسريع – فكان أمرًا معتادًا في بناء الخانات والقلاع.

كانت الدعامات تتألّف من الأعمدة التقليدية والتيجان (وفيها أحيانًا زخرفة جديدة تعتمد على المقرنص) ومن السّواري الحاملة للأقواس. لكن بدأت شيئًا فشيئًا تظهر في البنايات الجديدة - كما في إيران - جدران سميكة مجهّزة عادة بفتحات، ويعود ذلك في المقام الأوّل لانتشار القباب الذي حصل نتيجة التأثيرات القادمة من الشمال والشرق، وكذلك تلافيًا لاستخدام الخشب (ولا سيّما في المباني العسكرية) خشية الحرائق. ولبعض المساجد وبيوت الصلاة في بعض المدارس سقوف خشبية من الطراز القديم، إلاّ أنّ العقود البرميلية المتكونة عادة من مقطع نصف دائري بسيط، والعقود المتقاطعة، اعتيادية في الفضاءات المستطيلة. وهي تميّز بصفة خاصة الممرات الطويلة للعمارة العسكرية. أمّا الأقواس المسطّحة فقد شهدت إحياء بين حين وآخر بالتوازي عادة مع الأقواس المخفّفة.

تتميّز القباب والممرّات بتنوّع مدهش، وتعود القبة الخشبية العريضة والممرّ في زاوية الشافعي بالقاهرة إلى القرن التاسع هـ/ الخامس عشر م، أمّا في أماكن أخرى في مصر كزاوية العباسيين، فقد سعى النموذج الأيوبي، لتحويل المقرنص الركني الفاطمي إلى توليفة معمارية تغطّي كامل منطقة العبور. واستُخدم العقد الرّكني المتدلّي وحده أو بمعية المقرنص في قلعة القاهرة، وفي أغلب المعالم السورية. ومن الجائز أنّ جامع بُصرى الشام كانت له منطقة عبور على هيئة قوس بالحجارة الناتئة، تماثل التسقيف بالحجارة الناتئة المستخدم في حوران قبل الإسلام؛ لكننا لا نعرف إن كانت هناك قبّة تُغطّي وسط المدرسة. ولم تصل إلى مصر في الحقبة الأيوبية تقنية القباب العالية القائمة على صفوف المقرنصات أصيلة العراق وشمال ما بين النهرين. بيد أنّ هذه التقنية تمّ تكييفها تمامًا داخل سوريا في المباني الزنكية الأولى. ولمّا استُخدمت الحجارة لتنفيذها نتجت عن ذلك قباب شديدة التماسك يمكن مشاهدتها فوق القبور والمداخل ونصف قباب على الواجهات، وقد أضفت في الوقت نفسه روحًا من المتانة والصلابة توحي بالدقة الرياضية.

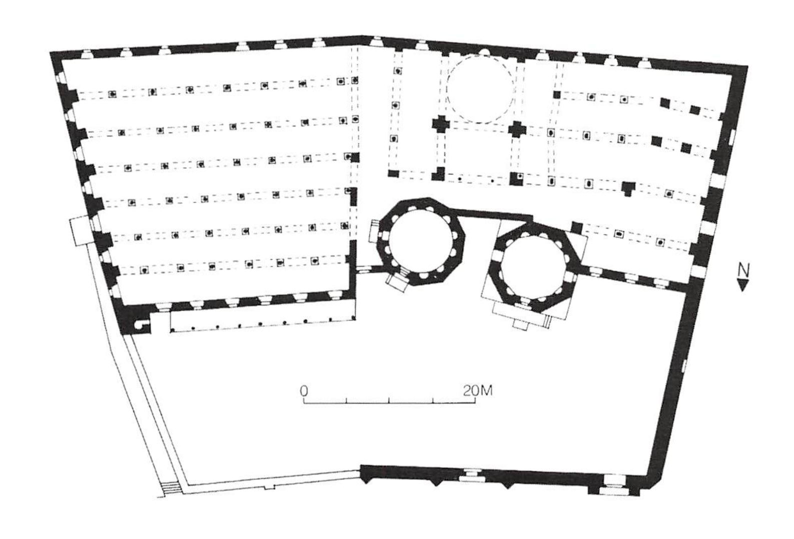
تتميّز الزخرفة في سوريا ومصر بالرصانة والبساطة، وكانت محدودة في البوابات حيث وُضعت لوحات فردية منقوشة على الجدران المحيطة بالمدخل؛ وفي اللوحات والشرائط المكتوبة بآيات قرآنية، أو بعبارات مجاملة رسمية، تشير إلى الغرض من تشييد المبنى وتمدح مؤسّسه؛ وفي مشبّكات النوافذ الحجرية أو الجصية المنقوشة والمشربيات الأنيقة؛ وفي المحاريب الخشبية، والحجرية، والجصية، أو المزخرفة بتقنية جديدة غير معهودة، تعتمد على الرخام المرصّع. أمّا موضوعات الزخرفة فكانت تقليدية، وتشمل صفوف الأقواس بأعمدتها (كما نشاهد في مئذنة الجامع الكبير بحلب) أو الموتيفات الكلاسيكية والمسيحية المبكّرة الموجودة في مبان قديمة أُعيد استخدامها، أو التطوير اللاحق للخطوط



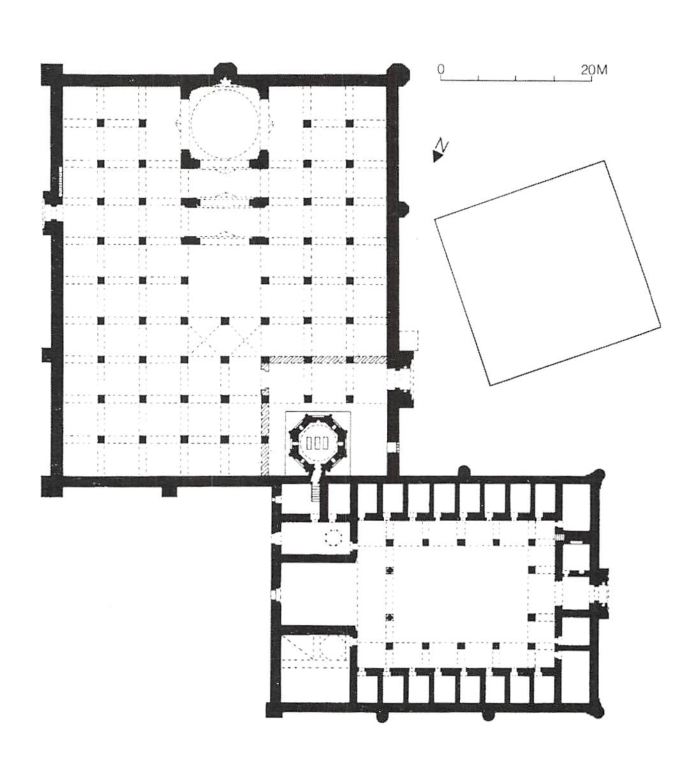


[376] حلب، مسجد الحلاوية، القرن الثاني عشر الميلادي. محراب

[377] حلب، جامع الفردوس، تفاصيل من البناء

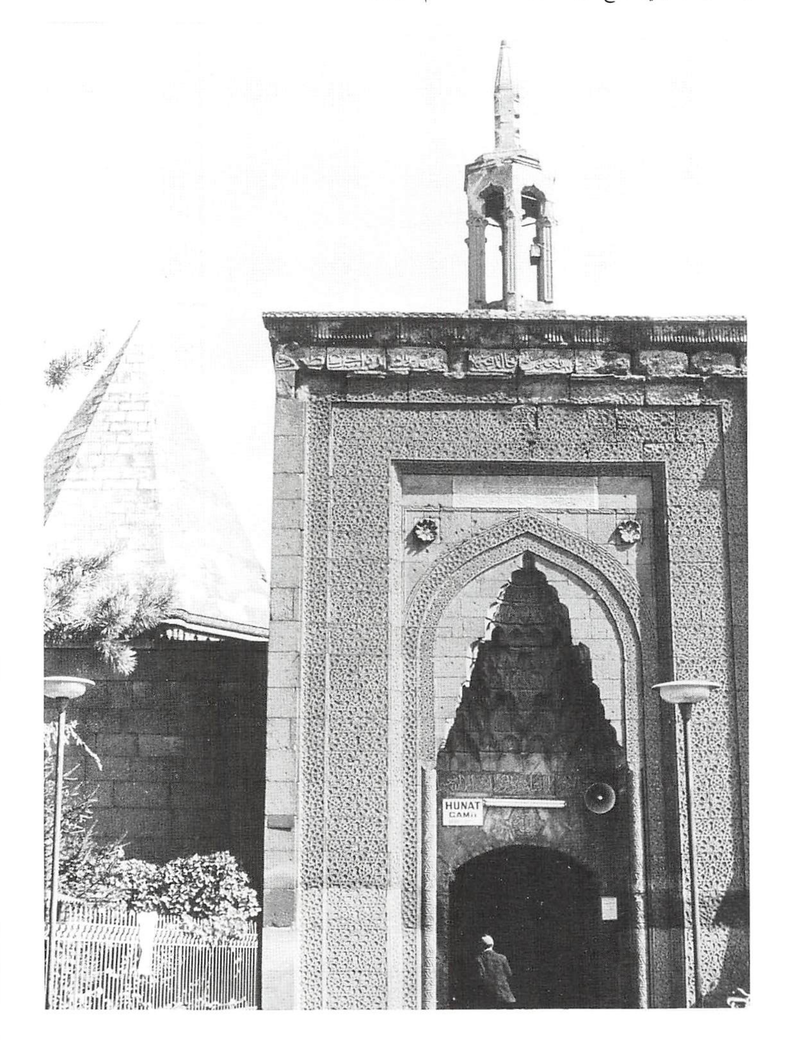


[378] قونية، جامع علاء الدين، 1220-1156م وبعدها، مخطط



[379] كايسيري، جامع خوان خاتون، 38-1237م، مخطط

[380] كايسيري، جامع خوان خاتون، 38-1237م، الواجهة



الهندسية الفاطمية التي تعتمد على أشكال النجمة. وهناك ثلاث سمات جديدة لها أهمية خاصة، أوّلا: موتيف من الخطوط العريضة المتعانقة تختلف في تعقيد هندستها، وفي العلاقة القائمة بين الزوايا المستقيمة والخطوط المائلة. وينتشر هذا الموتيف غالبًا في المحاريب [376] - ولا سيّما في المستطيل المحيط برأس المشكاة – وفي البوابات، خالقًا تأثيرًا بصريًا قويًا وآنيًا. ويعكس هذا الموتيف عرفًا وذوقًا أكثر بساطة وشظفًا من الأرابيسك الرقيق في العهد الفاطمي. ورغم ذلك سيكون تأثيره قويًا جدًا في الأناضول وفي مصر المملوكية. أمّا السمة الخصوصية الثانية فهي الكتابة المستخدمة غالبًا بمعية الموتيفات الزهرية. ومثلما هي حال التحف المعاصرة له استخدمت العمارة كلاً من الكتابات ذوات الزوايا، المتقادمة اصطناعيًا شيئًا ما، والكتابات النسخية المعتادة. والحال ذاتها في النحت المعاصر لدى الكاتدرائيات الغربية، حيث تشير الكتابات النصية إلى الغرض من المبنى كما تبرز محاوره وخطوطه الرئيسية. وهكذا فإنّ الكتابات تقوم بوظيفة القالب الهندسي من ناحية، وتعكس من ناحية أخرى القيمة التعبيرية والمغزى الكامن وراء المبنى. ونرى نموذجًا مدهشًا لذلك في جامع الفردوس في حلب [377] حيث يهيّئ التعبير الصوفي للكتابات الجوّ العام للطمأنينة والسلام والعالم الأخروي الذي يسود في المبنى.

أمّا الموتيف الثالث فيتعلّق بالنوافذ والميداليات الزخرفية التي تزيّن حائط القبلة، والقباب، والواجهات، وهو موتيف هندسي في سوريا يدمج في الغالب أرابيسك زهرية رائعة ذات ورقات وسيقان. ورغم انتسابها للموضوعات الفاطمية والإيرانية، فإنّ الخاصية الأساسية لهذه التصاميم المركّبة – كما نرى ذلك على سبيل المثال في الزاوية العباسية (القاهرة) والميدانية (دمشق) – هي وضوحها التام الذي يسمح للعين بالتقاط الخطوط الرئيسية للحركة دون الملل من التكرار الذي لا نهاية له. ولا تمتلك هذه الأرابيسك ثراء مثيلاتها الإيرانية أو العراقية، غير أنّها تُعوّض ببساطة وسذاجة تصاميمها بأناقتها وحيائها المحتشم.

ولا بد أن نعرّج كذلك على تقنيتين أصيلتين أخريين، هما: الفسيفساء والتماثيل المنحوتة. وتوجد الفسيفساء في بعض مشكاوات المحاريب بمصر، والبنايات التي أعاد تشييدها صلاح الدين في القدس، وبوجه خاص في المسجد الأقصى. ومن الجائز أن يكون صلاح الدين قد أمر باستخدام الفسيفساء سعيًا لإحياء الأسلوب الزخرفي السائد زمن الفتح الإسلامي الأول للقدس في فجر الإسلام. ومع أنّ الجودة الحِرفية ليست عالية جدًا،

إلاّ أنّ وجود الفسيفساء يشهد على المهمة الكبيرة المتمثّلة في إعادة تأهيل الحرم القدسي الشريف.

أمّا التقنية الثانية (أي: التماثيل المنحوتة) فقد استُخدمت أساسًا في العمارة المدنية، وبصورة مثيرة في حلب، حيث نشاهد تنّينات وأسودًا متعانقة تحرس بوابات القلعة الثلاث. إنّ طريقة أدائهم (أيقنتهم) وأسلوبهم البسيط والناجع في آن واحد يجعلنا نربط صور هذه التنّينات والأسود بأخرى مماثلة في العراق وشمال بلاد ما بين النهرين. ورغم أنّ استخدامها تعويذة تؤكّده العديد من النصوص، إلاّ أنّ أصولها واستخدامها في حلب وقتئذ ما تزال غامضة.

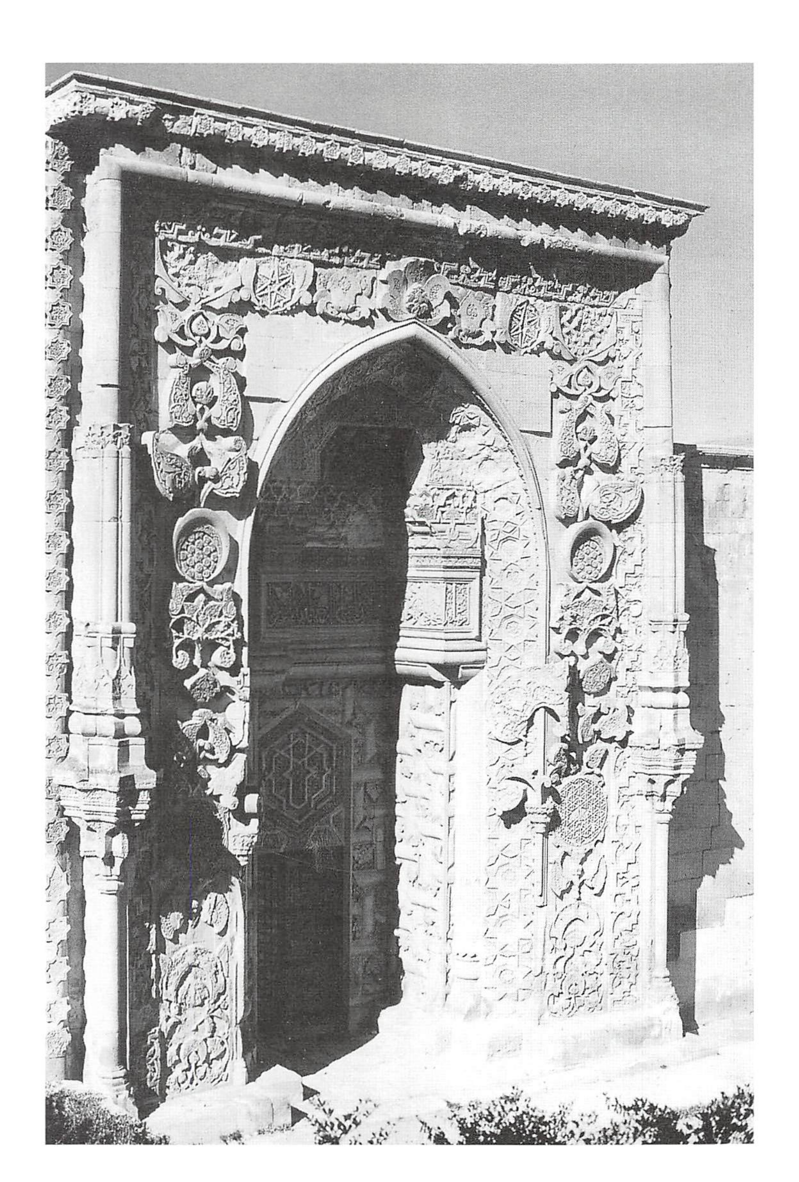
كانت سوريا الزنكية والأيوبية ثانية المناطق الإسلامية بعد إيران في تطوير العمارة القروسطية، ورغم أنّ قلعتي حلب والقاهرة كانتا الوحيدتين القادرتين على منافسة مثيلاتها الواقعة أكثر شرقًا في أحجامها وتعقيد تاريخها، إلاّ أنّ سوريا تنفرد بتنوّع مبانيها، وتطوّر عمارتها العسكرية، وإدماجها الموتيفات والتقنيات القادمة من الشرق ومن الشمال، وأهمية مدنها في تحديد أحجام المباني وأنواعها، وفي التحويلات التي طرأت على المقرنصات. وتعكس العديد من هذه الميزات الاحتياجات الدينية والثقافية لذلك العصر، وتُصوّر ظواهر تخطّت سوريا والعالم العربي، وعلى وجه الخصوص الإحياء النشط للمذهب السنّي الذي غدا مهمة حكام المنطقة. إنّ بساطة البناء ووضوحه، وتميّز الحِرَفيّين، والاستخدام الناجع للحجر، ورصانة الزخرفة، والميل إلى الخطوط الهندسية والمساحات الفارغة تعكس كلّها، عن قصد أو دونه، بعض ميزات التراث الغنيّ للعصور القديمة الرومانية واليونانية في العهد المتأخّر، بل إنّ بعض العلماء وصل إلى حدّ الحديث عن إحياء التراث الكلاسيكي.

الأناضول

فتحت معركة منزيكرت الأناضول (المعروفة في المصادر الإسلامية الأولى بـ "أرضروم") للإسلام سنة 463هـ/ 1071م، لكنّه وجب انتظار انثناءة القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، كي يستقرّ بما فيه الكفاية سلاجقة الروم وبعض السلالات الصغيرة التابعة لهم، وعدة أسر حاكمة، أو ولاة سلطتهم، ثمّ يشرعوا في أنشطة إنشائية ذات شأن. ولم يتأثّر سلاجقة الروم بغزوات المغول، باستثناء النتائج غير المباشرة كقدوم اللاجئين الذين انصبّوا في الأناضول قادمين من إيران والعراق، بل إنّ حضور سلاجقة الروم في المشهد التاريخي تواصل حتى بداية القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م عندما شتتت الفتن الداخلية مملكتهم إلى عدد من الإمارات المستقلة شيئًا ما. وهكذا فإنّ العمارة الإسلامية الأناضولية تطوّرت في الغالب بعد أن تأسست الخصائص الرئيسية للعمارة الإيرانية والسورية في العصر الوسيط. وإضافة إلى ذلك، شكّل المزيج الثقافي والاجتماعي والعرقي سمة خاصة لسلاجقة الروم. وبصفتها ولاية دخلها الإسلام منذ وقت قصير، فقد كانت تؤوي العديد من غير المسلمين ومن المؤلّفة قلوبهم ممّا أنتج تيارات انتقائية، وتشكيلة واسعة من المكوّنات الثقافية، ولا سيما من القوقاز المسيحي. أمّا بصفتها منطقة حدودية فقد جذبت المجاهدين المسلمين من المحاربين الغزاة إلى أتباع الطرق الصوفية. وتمامًا مثلما كان الشأن في سوريا، فإنّ العدد الكبير من البنايات التي نجت من سطوة الزمن، وغياب الدراسات الفردية المخصصة لأي منها يجعلنا أمْيَل إلى تقديم يَفصل بين التعليقات حول العمارة من ناحية، وآليات الإنشاء العمارية وخصوصيات أنماط الأساليب المختلفة من ناحية أخرى.

[381] درفك، جامع، 29-1228م، مخطط

[383] درفك، جامع، 29-1228م، بوابة





[382] درفك، جامع، 29-1228م، منظر خارجي

المنشآت المعمارية

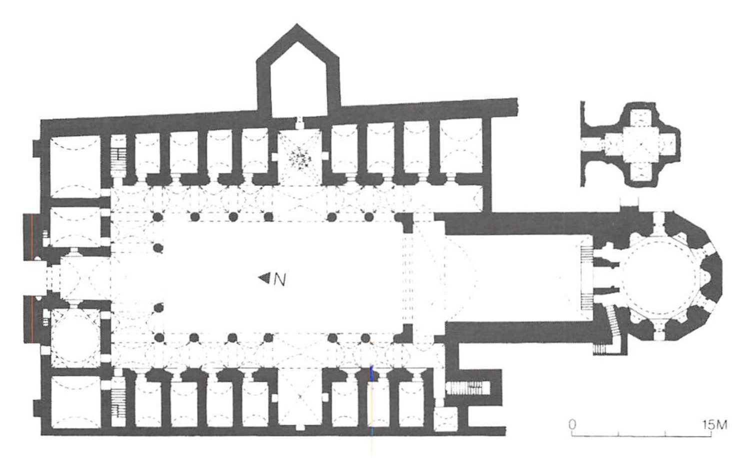
كان على سلاجقة الأناضول بعد بسط نفوذهم على هذه المنطقة الإسلامية الجديدة أن يشيّدوا كل المنشآت المعمارية التي أصبحت في ذلك العصر تميّز الحضارة الإسلامية، وأهمّها المسجد الجامع. وكان الجامع المبكّر الذي بُني في ميافارقين (في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر ربّما) مستطيلاً بسيطًا (65 X 61 مترًا) يشمل صحنًا وبيت صلاة ذا أحد عشر رواقًا تكوّن زوايا قائمة مع اتجاه القبلة، بينما تحمل السواري والأقواس سقفًا خشبيًا مسطّحًا. أمّا جامع علاء الدين في قونية [378] (المبني ما بين 632-518هـ/ 1125-1235م مع إضافات لاحقة)، فتاريخه أكثر تعقيدًا لأنّه لم يُبنَ مرة واحدة، ولذا كان ضمن حوزة القصر واستُخدم لدفن رفات الأمراء، ورغم ذلك كان المبنى المتأخر الذي أُضيف إليه سنة 632هـ/ 1235م مجرّد قاعة قائمة على الأعمدة وفق الطراز الإسلامي المبكّر، وصولاً إلى حدّ استخدام الأعمدة والتيجان من مبان قديمة سابقة. وثمة عدد من المساجد الأخرى المبنية على الأعمدة - كمسجديْ بيسيهير وأفيون على سبيل المثال - ليس بها صحن، كما أنّ العديد منها مبني كليّة تقريبًا بالخشب، ممّا يشير إلى توافر هذه الخامة في جبال الأناضول، وربّما لتأثير تقاليد آسيا الوسطى كذلك.

وتظهر أكثر أصالة في مخطط المسجد الجامع بقيصري، والمساجد المرتبطة بالمؤسسات الخيرية والدينية مثل مجمّع خواند خاتون Khuand Khatun في قيصري (635هـ/ 1238-1237م) الذي يتكوّن من مسجد ومدرسة وزاوية، وكمسجد ومستشفى مدينة دفرك (626هـ/ 1229-1228م). وقد تقلّصت الصحون في هذه المباني، لتصبح ساحات مربّعة مركزية بسيطة. وتُكوّن أروقة جامع قيصري زوايا قائمة مع الصحن الصغير جدًا (الذي غُطّي لاحقًا بقبة). وتوجد أمام المحراب قبّة عريضة على الشكل الفارسي. وينقسم جامع خوان خاتون [379، 380] إلى أربع حجرات مربّعة، إضافة إلى شبه ممرّ محوري له حجرتان وقبة عريضة. أمّا في دفرك [383-381] فالجامع عبارة عن قاعة بخمسة أجنحة: جناحها الأوسط أعرض وأروقتها على هيئة حجرات مستطيلة، باستثناء الحجرة المربّعة أمام المحراب. ولكلّ واحد من هذه الجوامع ثلاثة مداخل: مدخل من الناحية القبلية ومدخلان جانبيان، ليسا متناظرين إلاّ في جامع قيصري. وكما يمكن أن نتوقّع في منطقة فُتحت منذ مدة وجيزة ولها تاريخ قديم فقد ظهرت بعض الأنماط الغريبة التي شذّت عن القواعد مثل المسجد ذي الأجنحة الثلاثة في قصر سيفاس (576هـ/ 1181-1180م) ومسجد بليقصي (598-577هـ/ 1182-1202م) بصفوفه الثلاثة ذات السبع حجرات المربعة في كل صف، واتجاه القبلة على أحد الجوانب الطويلة، والثلاث قباب التي تفضي من الباب الأمامي إلى المحراب.

كانت المدارس منتشرة أيضًا، وتنقسم إلى نوعين؛ يمثّل النوع الأوّل منها كلاً من مدارس سراج الدين (636هـ/ 1239-1238م) وخواند خاتون، والصاحبية (665هـ/ 1267م) في قيصري، ثمّ مدرسة السماء (غوك، 669هـ/ 1271م) في سيفاس، والصيرجالي (640هـ/ 1243-1242م) في قونية، التي تقترب كثيرًا من المدارس السورية ومدارس الشرق الأقصى. ولدينا في الغالب صحن تحيط به أروقة، وتفتح عليه أواوين يختلف

عددها، منها إيوان متّصل بالمدخل دائمًا. أمّا ضريح المؤسّس فهو في العادة قرب المدخل أو في الجانب المقابل له. وتتكوّن الفضاءات الداخلية من قاعات طويلة تُكوّن زاوية قائمة مع الساحة. أمّا المداخل النافرة التي تشبه الأواوين فهي تختلف عن النماذج السورية، وتحيط بها أحيانًا مئذنتان شاهقتان، مثلما هي الحال في مدرسة غوك. ونشاهد أفخم مثال لهذا النوع وأكثرها روعة في مدرسة المئذنتين بأرضروم (650هـ/ 1253م) [386-384]، التي تمثّل تحوّلاً طرأ على شكل تقليدي إيراني. فها هو واحد من أوّل الأمثلة لجامع له واجهة بها مئذنتان. ويقع الضريح الدائري على محور المبنى في خلفية إيوان طويل، بينما تتكوّن الأواوين من عقود مصففة على طابقين.

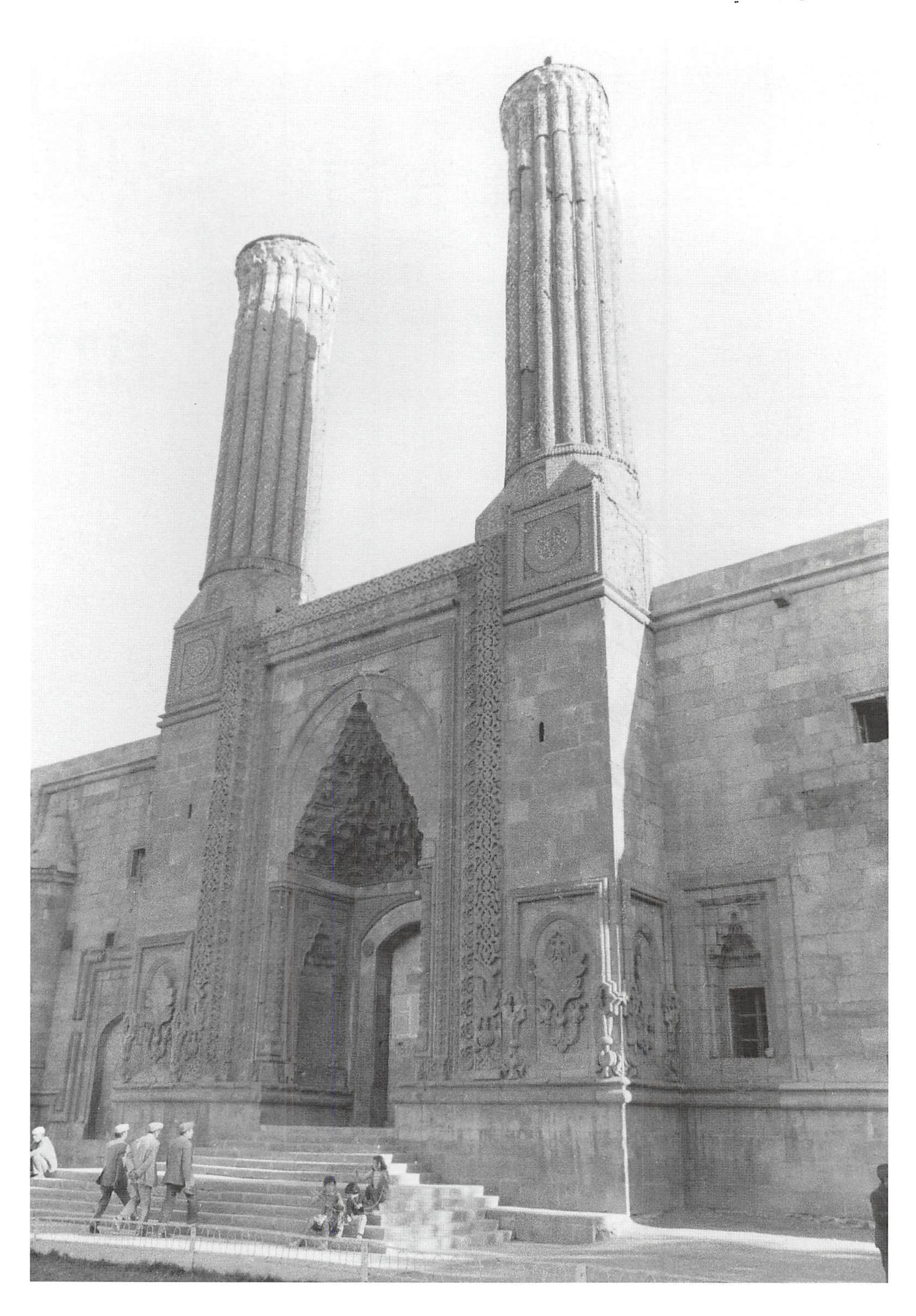
وتشكّل قونية - عاصمة سلاجقة الروم - المركز الرئيسي للمجموعة الثانية، وهي مجموعة أكثر انتماء للأناضول. ونشاهد التواصل مع التقاليد القديمة في مدرستي كاراتاي (649هـ/ 1252م) [388-387] وإينجه منارلي (656هـ/ 1258م) [391-389] من خلال استخدام إيوان واحد، وقاعات طويلة، وغرف مقببة على جانبي الإيوان. غير أنّ استخدام القبّة عوضًا عن الصحن جعل البنايات منطقيًا أصغر حجمًا، وهو تطوّر مرتبط بالتوجّه المماثل الذي حصل في المساجد الجامعة، حيث جرى التخلي عن الصحن أو تصغيره، دون أي تحوير يذكر في باقي المبنى. إنّ هذا التغيّر - الذي يُبرّر عادة بزمهرير هضبة الأناضول - كان له مغزى شكلي بعيد المدى، ولا سيّما في المدرسة؛ لأنّ واجهة



[384] أرضروم، مدرسة المئذنتين، 1253، مخطط

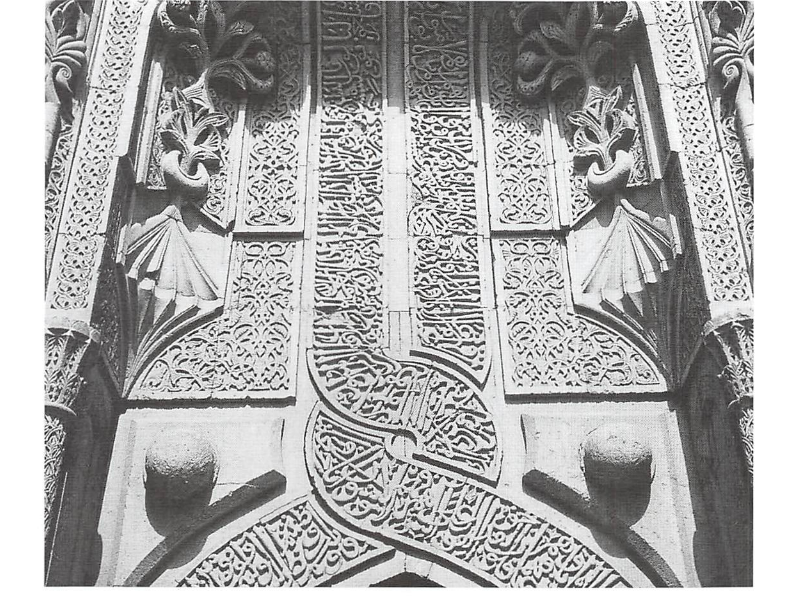
[385] أرضروم، مدرسة المئذنتين، 1253، منظر داخلي

[384] أرضروم، مدرسة المئذنتين، 1265م، الواجهة



الساحة الداخلية الكبيرة المميزة للعمارة الإيرانية، والمستوحاة من الإيوان استُبدلت بمبنى له واجهة خارجية أكبر، ومُصمّم حول قبّة مركزية. وإذا تعدّينا الاعتبارات المناخية يُحتمل أن تكون العمارة المسيحية في أرمينيا وبيزنطة المتكوّنة كليّةً من بنايات شبيهة مُصمّمة حول نقطة مركزية، قد أثّرت في المعماريين المسلمين.

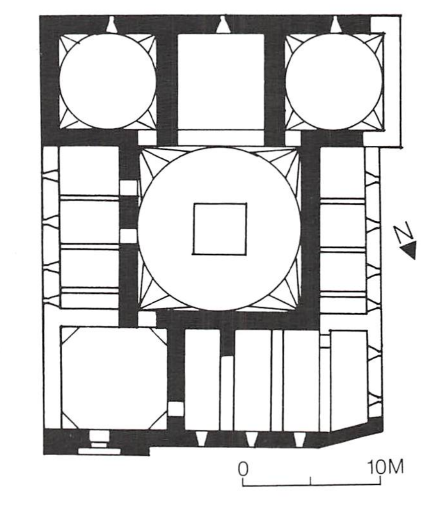
وتمامًا مثلما هي الحال في إيران وأذربيجان فقد كان الضريح الفردي المعروف عمومًا في الأناضول تحت مسمّى "التّربة" أكثر شيوعًا هناك ممّا كان في سوريا. وكانت بعض الأضرحة مربّعة الشكل، لكن الأغلبية متعددة الأضلاع أو دائرية، وقائمة على قواعد مرتفعة وهي مجهّزة في العادة بسرداب وقبو، ولها سقوف هرمية، أو مخروطية، وواجهات مزخرفة بكثافة. وفي ضريح ماما خاتون الغريب بترجان يحيط بالتربة سور دائري على غرار حوزة العصور القديمة. كما يوجد في الأناضول الأوسط ما يُسمّى الضريح الإيوان المزوّد بحجرة للصلاة في أحد أطرافه، وقباب تُغطّي السرداب والغرفة الجنائزية. وقد شُيّد قبر كلّ من حاجي جيكنيك في نكسار (532هـ/ 1138م)، وسيّد غازي في إسكي شهير (604هـ/ 1208-1207م) وفق هذا المنوال. وتبدو هذه الأضرحة مستوحاة من مثيلاتها في أذربيجان، لكن من المحتمل أن تكون فيها عناصر محلية كذلك. ورغم غرابة ذلك فإنّ

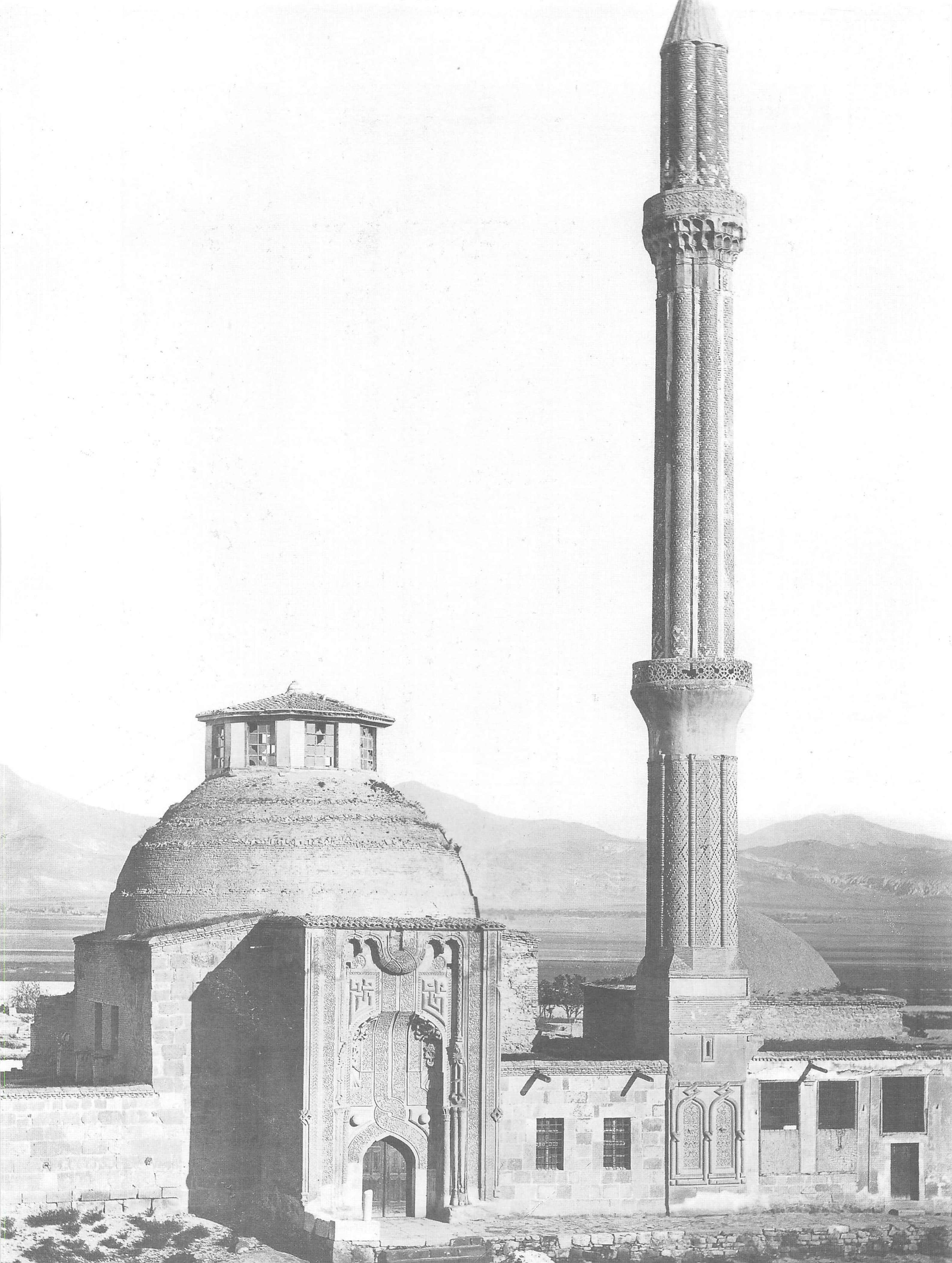


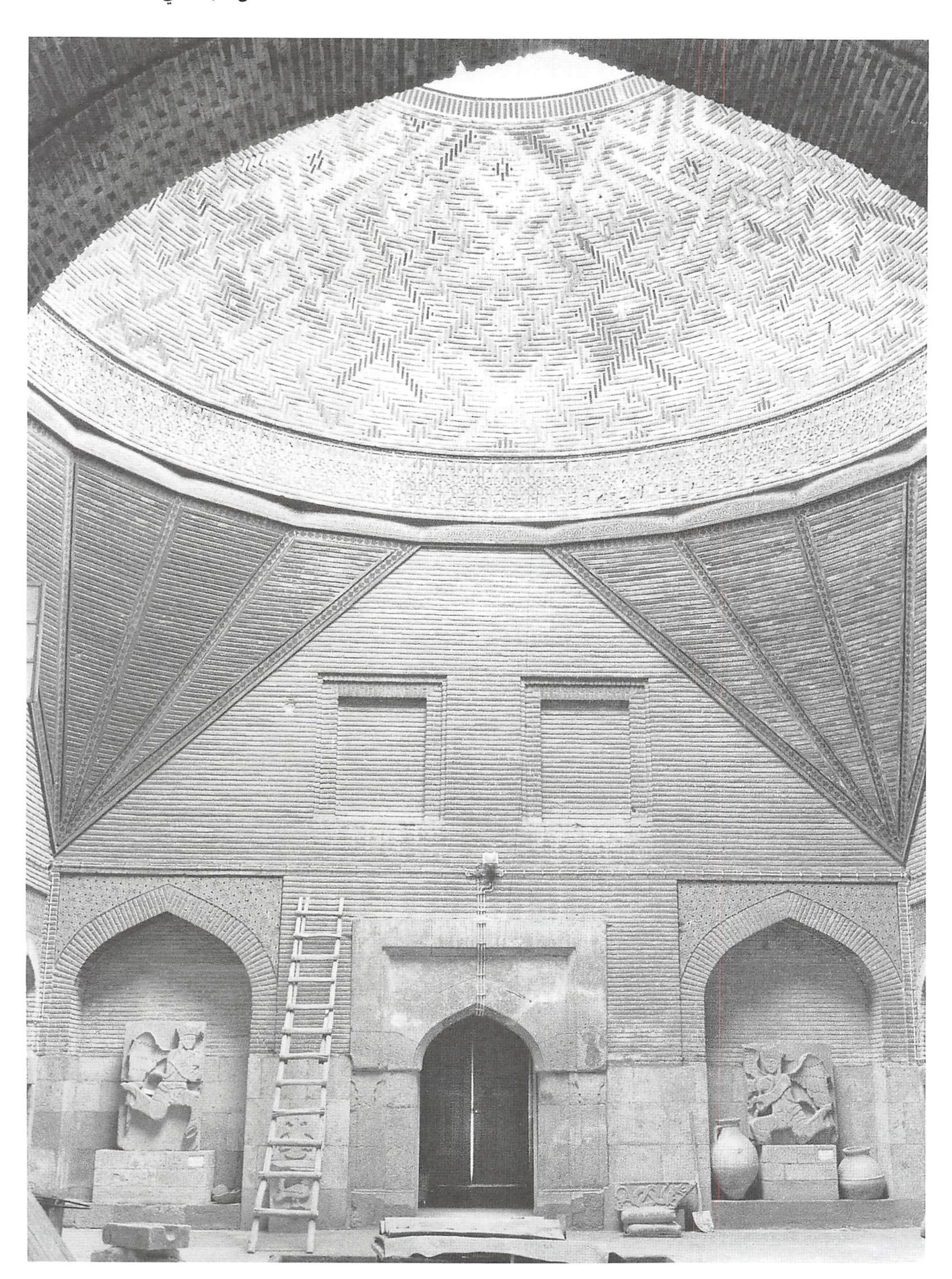
[387] قونية، مدرسة كاراتاي، 1252م، الواجهة

[388] قونية، مدرسة كاراتاي، 1252م، مخطط

[389] قونية، مدرسة إينجه منارلي، 1258م، تفاصيل من الواجهة







[390] قونية، مدرسة إينجه منارلي، 1258م

[391] قونية، مدرسة إينجه منارلي، 1258م، منظر داخلي

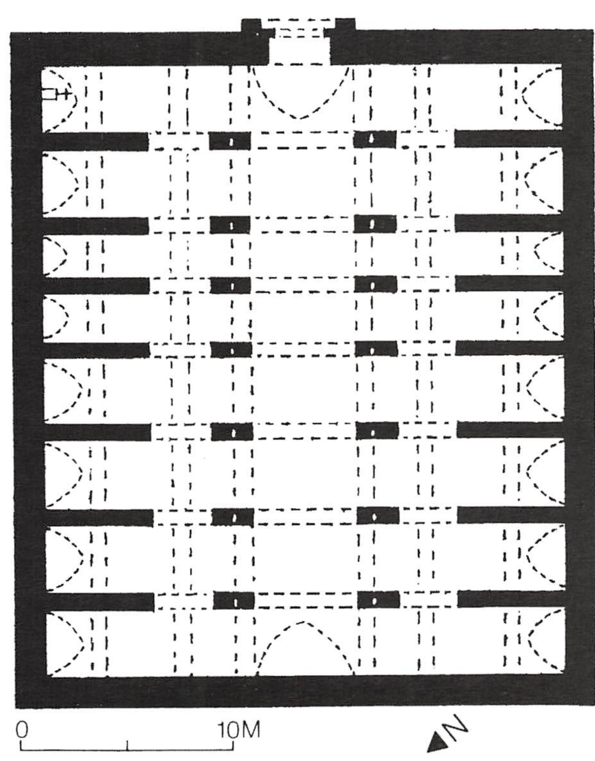
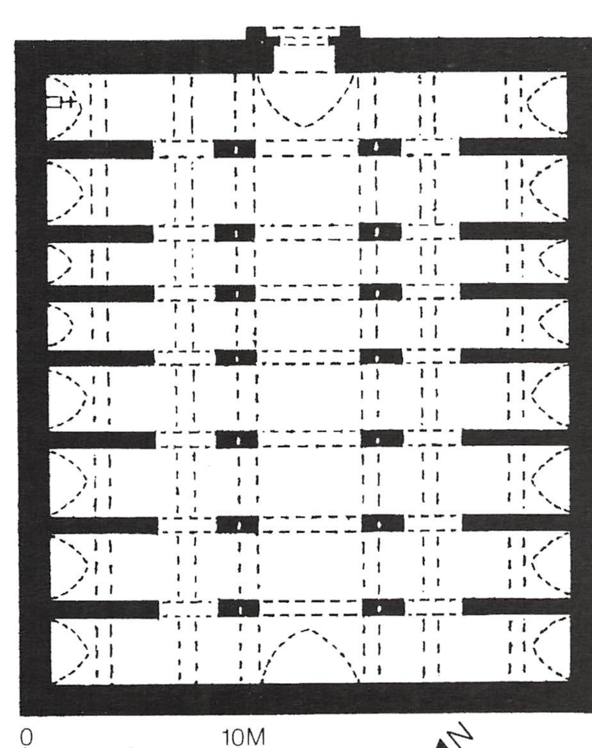
العمارة الجنائزية تأثرت أساسًا بالعالم الإيراني، بينما يبدو ظاهريًا أنّ المساجد والمدارس قادمة في الغالب من سوريا والجزيرة الفراتية.

أمّا فيما يخصّ العمارة المدنية، فهناك بقايا مستشفيات على غرار المستشفى في دفرك، الذي يشبه في مخططه، مخطط المدرسة كثيراً. وثمة مستشفيات أخرى مثل جوهر نسيب خاتون في قيصري الذي يتكوّن من أربعة أواوين، ومستشفى عزالدين كيكاوس الذي كشفته التنقيبات الأثرية مؤخّرًا في سيفاس، وقد كان الأناضول السلجوقي شهيرًا بمدارسه الطبية العظيمة. كانت عدة مستشفيات متصلة بالمساجد، والأضرحة، والمدارس وغيرها من المؤسسات الاجتماعية الخيرية. وشهد الأناضول في أثناء القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، ظهور مجمّعات ذات طابع خيري ونفعي مموّلة في العادة من قِبل الأوقاف، وسوف يشهد هذا النمط من التطوّر انتشارًا منقطع النظير في العمارة العثمانية اللاحقة.

لم يبقَ من القصور السلجوقية الفخمة التي نقل أخبارها الرّواة إلاّ بعض الجدران المعدودة في قونية، رغم أنّ الرحّالة في العصور السابقة شاهدوا بأمّ أعينهم أكثر ممّا يتوافر لدينا اليوم. وجرى الكشف عن أجزاء من مجمّع قصر ضخم في قوباد آباد قرب بحيرة بيسيهير، ينتمي إلى التقاليد الكبيرة للقصور الإسلامية المبكّرة. وقد نسب . إردمان للعصر السلجوقي عددًا كبيرًا من المنشآت الصغيرة سمّاها مباني السرايا **Seraibauten**، يُحتمل أنها كانت مآوي لرحلات الصيد البرّي أو قواعد للعمل الزراعي، كتلك التي انتشرت في آسيا الوسطى وسوريا الأموية. وفي القرن العشرين، دُمّر الكثير من بقايا الحصون لبناء المدن الحديثة.

أمّا أكثر المنشآت روعة في الأناضول السلجوقي فهي دون شك تلك الخانات الرائعة التي يعود زهاء المئتين والخمسين منها للقرن السابع هـ / الثالث عشر م. وهي تخضع لثلاثة مخططات أساسية. ويُعتبر المخطط الأوّل نادرًا نسبيًا، وكما هي الأمثلة السورية المذكورة آنفًا، فهو على هيئة مبنى مستطيل، أو حتى مربّع، يتوسّطه صحن مركزي تفتح فيه غرف مختلفة الأحجام. والمخطط الثاني الذي يمثّله خان دفريك [392] مربّع أو مستطيل ولا صحن له. وأفضل الأمثلة لهذا النوع تكون مزوّدة برواق مركزي يتلاقى مع الأروقة الأخرى لتكوّن زوايا قائمة. وتوجد عادة في هذه الخانات قبة مركزية للإضاءة والتهوية. أمّا المخطط الثالث – كالذي نراه في خانيْ السلطان وأحدهما قرب قيصري – فهو الأكثر تميّزًا [393، 394]. ولدينا باحة تحيط بها غرف تكوّن زوايا قائمة، يليها مبنى يتوسّطه رواق، يتقاطع مع الأروقة الأخرى ضمن زاوية قائمة كذلك. وعادة ما تقود البوابات الرائعة إلى بيت الصلاة (وهو أحيانًا جناح منفصل وسط الباحة) والحمامات. ورغم أنّ عظمة المخطّطَيْن الأخيرين وبناءهما أناضوليان بامتياز، إلاّ أنّهما ينتسبان إلى مخطط أقدم موجود في إيران وآسيا الوسطى، بل يُحتمل أن يكونا منتشرين في كامل العالم الإسلامي. لكن بعد النظر إلى تفاصيلهما قد يكون أنسب اعتبارهما انعكاسًا لأغراض وظيفية واستخدامات عملية لا نقدر في هذه المرحلة من البحث أن نفكّكها، ولا حتى أن نتصوّرها.

ما السبب وراء ظهور سلسلة من الخانات بهذه الجودة فجأة؟ فبما أنّها كانت مموّلة من

[392] خان دفريك، مخطط

[393] خان السلطان، 36-1232م، منظر داخلي

الأمراء الحاكمين أنفسهم، يغلب على الظنّ أنّ الخانات تشكّل محاولة فريدة من نوعها لاستقطاب التجارة الدولية في زمن تموج فيه الطرق التجارية في كلّ اتجاه، ويتنقّل فيه السكان من حاضرة إلى أخرى، لكن يبقى أن نستكشف ونتحرّى كيف كانت الخانات مدمجة ضمن السياسات والأنشطة الاقتصادية لتلك الحقبة.

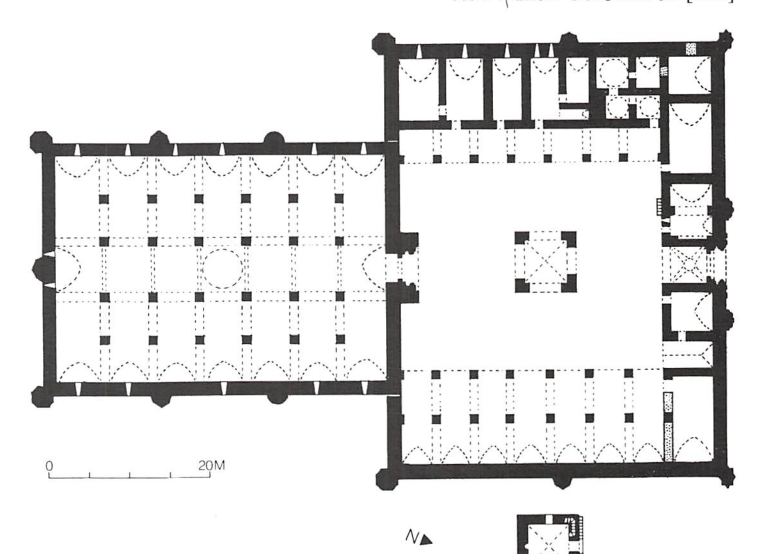
البناء والزخرفة

كانت الحجارة أكثر الخامات شيوعًا في المنشآت المعمارية، رغم أنّ الآجر كان مستخدمًا لبناء العقود داخل المباني المدنية، وكذلك في مدن مثل قونية. كما استُخدم الخشب من حين إلى آخر، وفي مبان بأكملها في بعض الحالات. أمّا خليط كسارة الحجارة بالملاط فكان منتشرًا في العقود البسيطة والجدران.

كانت أغلب المنشآت قائمة على العقود، وعمادها الجدران الطويلة المتينة، ولا سيّما في المدارس، حيث فرض الإيوان الإيراني مخططها وارتفاعها، لكن التقنية الاعتيادية والأكثر انتشارًا كانت تستخدم السواري والأعمدة. وتتباين مواد البناء المذكورة من الأعمدة القديمة، أو الجديدة ذات التيجان المقرنصة، إلى السواري القصيرة متعددة الضلوع، أو الدائرية، أو المتقاطعة التي تحمل أقواسًا عالية ومنفرجة، إلى السواري والأقواس العالية الفخمة في الخانات. وعادة ما تكون الأقواس مصففة بعناية، حتى عندما تتخللها العناصر المبنية. وكما هي السواري والأعمدة تشكّل الأقواس إحياء مثيرًا لممارسات العصر القديم المتأخر والعصر المسيحي الأوّل في الشرق الأدنى.

وتعرض العقود بدورها تنوّعًا مدهشًا. وكانت الطريقة الأكثر انتشارًا لتسقيف فضاء كبير - كالخانات على سبيل المثال - تعتمد على النفق العقدي المقسّم غالبًا بالأقواس المعترضة. وتُظهر المساحات المستطيلة الصغيرة - كتلك التي نراها في دفرك - تنوعات لا نهاية لها في موضوع بسيط مثل القبو المتقاطع، حيث تتكاثر الأشرطة الزخرفية عوضًا عن العناصر الهيكلية الداعمة. وكانت القباب عادة تتّخذ هيئة المتدليات وفيها مقرنصات من حين إلى آخر، رغم أنّ العقود الركنية كانت معروفة كذلك. واستُخدم في قونية "المثلث التركي" [391] مساحة للعبور من السارية إلى القبة نفسها، وهو وسيلة تعتمد على

[393] خان السلطان، 36-1232م، مخطط



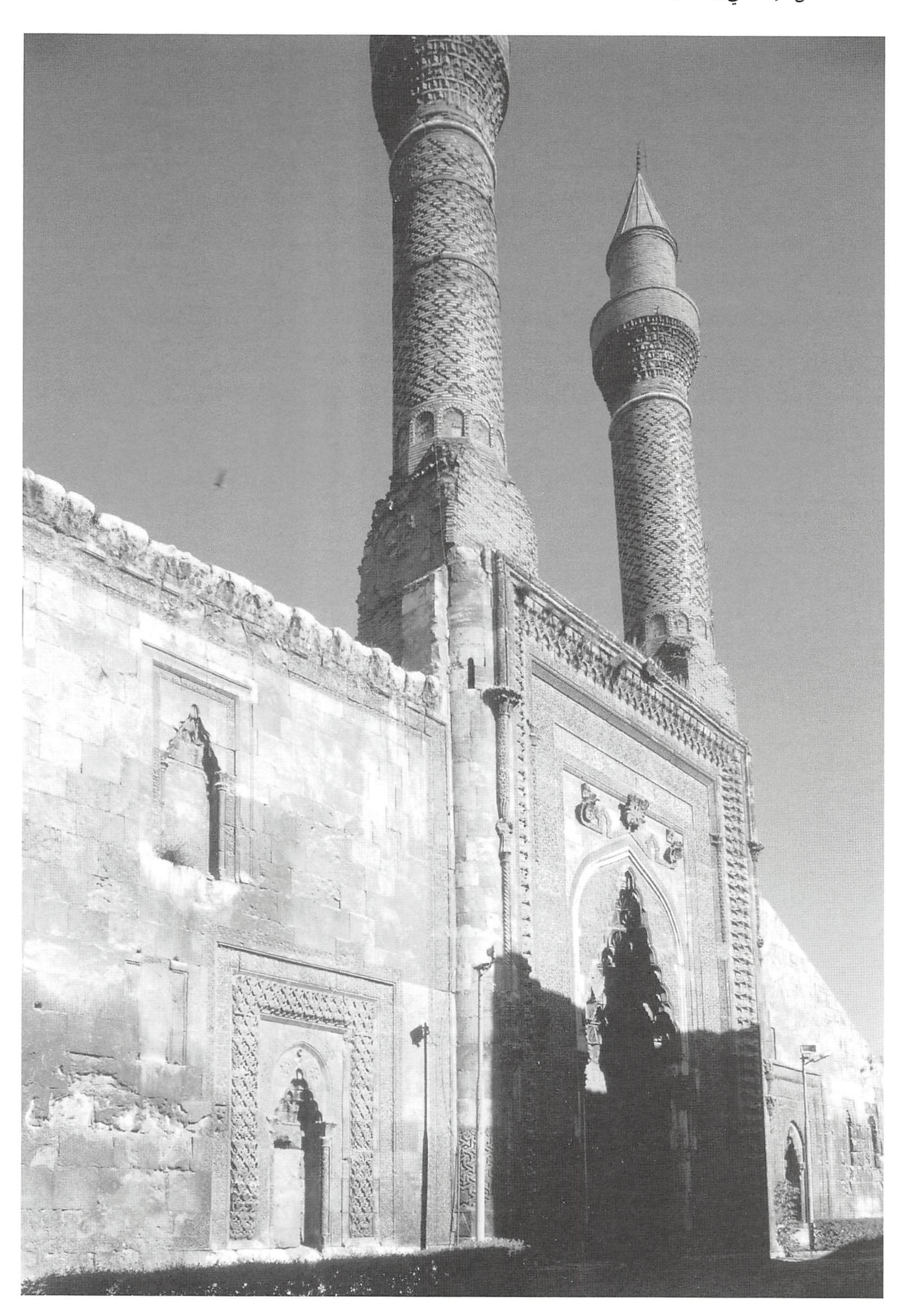
المنطق الهندسي لتحويل المتدلّي إلى أشكال هندسية بسيطة. ويضفي أحياناً تركيب عدة مثلثات طويلة مزيدًا من الحركة إلى منطقة العبور من المربّع إلى القبة، رغم كون المثلّثات تزيد من الزوايا الحادة للمنشأة ككلّ.

تعكس الزخرفة المعمارية السلجوقية التأثيرات المتعددة عينها التي شاهدناها في البناء والتصميم، فبوابات جامع علاء الدين في قونية، ومدرسة كاراتاي هي سورية بامتياز في الأسلوب، بينما تستخدم مساجد وخانات أخرى نصف القبة المقرنصة أصيلة سوريا والعراق. أمّا دفريك، وقيصري، وخان السلطان، فتعكس نقوشها الحجرية على الواجهات وعلى طول الخطوط الكبيرة للعمارة الزخرفة القرميدي الإيرانية. لكن يبدو أن استخدام الفسيفساء من المربعات المزججة هو أصيل الأناضول، لا بوصفه عنصر إبراز بعض الأجزاء، بل لتغطية مساحات جدارية كبيرة كليّةً. ونشاهد في إيوان مدرسة الصيرجالي بقونية أفضل أمثلة ما تزال سليمة [417]، كما نشاهدها في منطقة العبور في مدرسة كاراتاي. إنّ هذه التقنية أصيلة إيران، لكنها ظهرت أول مرة في الأناضول مستقلة بحالها عن العناصر الزخرفية الأخرى.

أمّا أروع النتائج المنجزة فكانت في مجال النقش على الحجر وفي الواجهات، ويتطلّب كل مَعلم معماري دراسة تفصيلية وحدَه؛ لأنّ كل واحد منها له إشكالاته الخصوصية. ومن بين المجموعتين اللتين تحددان أهمّ خصوصيات هذا الزخرفة، تشمل الأولى بعض المعالم المعمارية في قونية. إنّ تأثير سوريا جليّ، لكن على بوابة مدرسة إينجه منارلي [390-389] وواجهة مدرسة كاراتاي [387] تظهر تركيبة غير معتادة من الأعمدة والكُوى والقوالب. لقد حوّلت العناصر المعمارية الارتفاع نفسه إلى توليفة من الأشرطة المكتوبة المتعانقة والسميكة والتصاميم الهندسية، أو الزهرية بالنقش النافر قليل البروز والنافر بإفراط. أمّا عقود البوابة فهي موزعة بصورة عبثية، ولا تشي العناصر الهندسية بتخطيط هندسي يديرها. وإضافة إلى ذلك فإنّ المعارضة الدائمة بين أنواع مختلفة من النقش النافر، وغياب التناسق الملائم بين عناصر متباينة كالعمود والشريط المكتوب تُسهم في سحر الواجهة، إلاّ أنّها تُسهم أيضًا في الإحساس العام بأنها نوع من الملصق متعدّد القطع.

أمّا المجموعة الثانية فتجلب مزيدًا من الانتباه، وتشمل واجهات المباني الرئيسية لسيفاس [395] ودفريك [382]. إنّ الجدار بأكمله مشمول في تخطيط الزخرفة، ويؤطّره في زاويته برجان شاهقان، بينما تُبرز مئذنتان مرتفعتان البوابة الرئيسية الضخمة. حتّى إنّ أسلوب البوابة في دفريك يكتسي بعض السماجة. فالزخرفة تشمل النقوش الكتابية الإسلامية التقليدية، أو الأرابيسك الهندسية والزهرية مع مزيج خيالي من الأشكال النباتية وحتّى الحيوانية تذكّرنا هيئتها العنيفة المعذّبة بالمنمنمات السلتية والواجهات الرومانديّة. ويجوز في واقع الأمر أن نقترح جذورًا رومانديّة لبوابة في جامع سيفاس. وحتّى التصاميم الهندسية - كتلك التي نراها في خان السلطان [396] - لا تنتمي إلى النمط الإسلامي المتناظر والمنتظم، بل تذكّر بالزينة القادمة من الشمال المسمّاة بربارية التي تتميّز بالتواءاتها وانعطافاتها بلا نهاية. وكانت التماثيل مستخدمة غالبًا في المنشآت المعمارية المدنية التي اندثرت اليوم: تنّينات، وأسود، وفيلة، وحيوانات خيالية، وأشكال فلكية، وأمراء، وحاشية وحضور. ورغم فظاظة هذه التماثيل يبدو أنّها تعكس وعيًا بصريًا بالثراء الفني للتراث الأناضولي، وربّما ذكرى المعتقدات الوثنية القديمة لآسيا الوسطى.

إنّ العمارة القروسطية الأناضولية، المسمّاة السلجوقية، تشكّل إنجازًا مبتكرًا وأصيلاً. وبما أنّ الأناضول كان آخر منطقة تطوّرت في العصر الوسيط، فقد استلهم من إيران،



[395] سيفاس، مدرسة غوك، 1271م، الواجهة

وسوريا، والجزيرة الفراتية، آخذًا أيضًا من التقاليد المسيحية المحلية القوية ومن التراث الأناضولي المبكّر، بالتزامن مع وعي ومعرفة بالمعمار الكبير لأوروبا المسيحية. إنّ الإنجاز العظيم لهذه العمارة هو أنّها جمعت بين كثير من العناصر المتباينة، ليُبدع منشآت معمارية قد تبدو أحيانًا سمجة أو غريبة في تصميمها، لكنّها تعبّر على الدوام عن روح الغزاة القوية، وعن حاجة ملحّة للتعبير من خلال العمارة. ويظهر من بين الأشياء الأخرى هذا التعقيد في عملية الإبداع المعماري من خلال وجود العديد من توقيعات مشيّدي المباني. فالعلاقة بين ولاّة الأمر ومشيّدي المباني في الأناضول متقدّمة وموثّقة أكثر ممّا هي في أيّ مكان آخر من العالم الإسلامي في أثناء العصر الوسيط.

التّحف الفنية

كانت الخلافة العبّاسية في معظم هذه الحقبة مجرّد ظلّ للخلافة المنصرمة مطلقة النفوذ فيما مضى، وكانت عديمة السلطة في كل الحالات ولكلّ الأغراض. وكانت أوروبا في القرون الوسطى تقدّر الأنسجة والأقمشة البغدادية حقّ قدرها، بل كان الطلب عليها

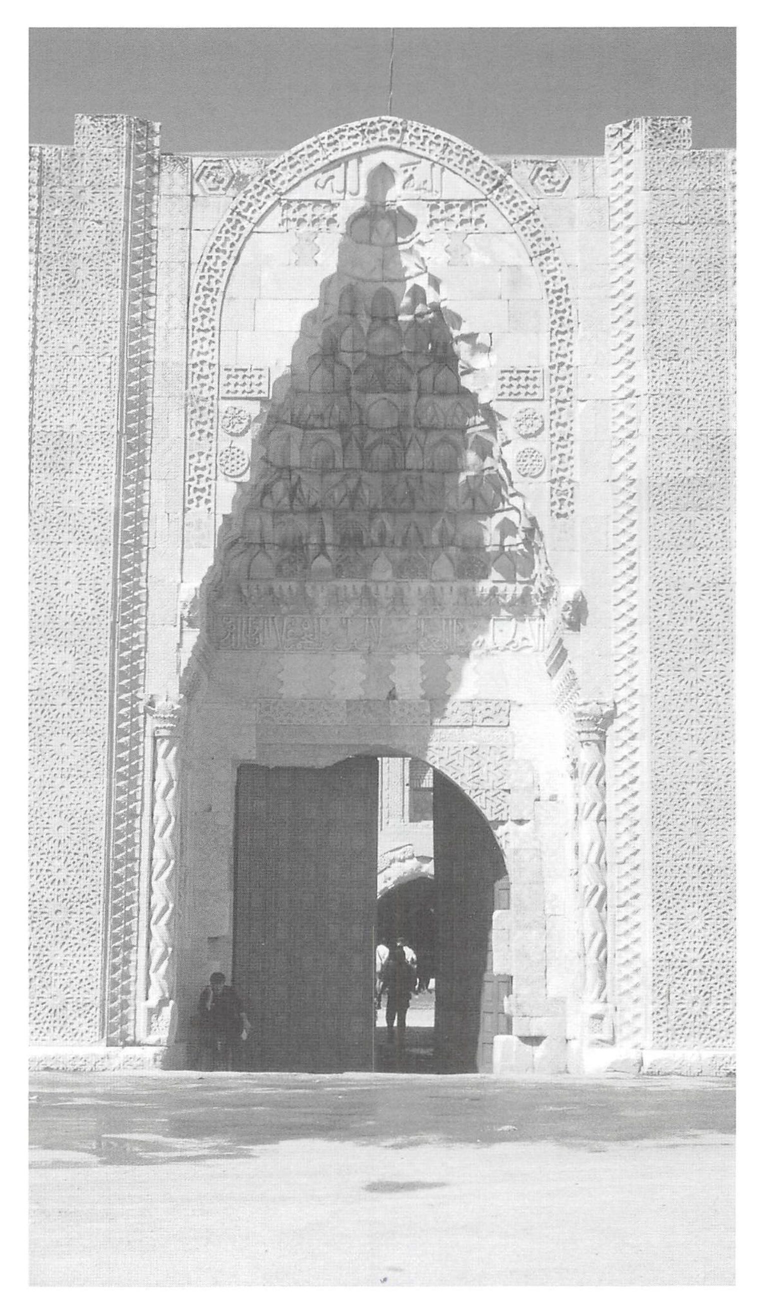
شارعة أجنحتها، وفيلة، وفرسان على أحصنة، ورماة بأقواسهم، ورسم "لشمشون الجبّار"، ولا نعرف عن أغلب هذه المنسوجات إلاّ ما تذكره لنا المراجع الأدبية، وهي بكلّ الأحوال ليست دقيقة إلى درجة تسمح لنا بالتعرّف بصورة قطعية إلى الأقمشة الموصوفة ضمن المنسوجات المحتفظ بها حتّى اليوم.

لكن من حسن الصدف أنّ هناك قطعتين من القماش – رغم أنهما مصنعتان في إسبانيا – تساعدان في فكّ جزء من اللغز المتعلّق بمظهر هذه الأقمشة الثمينة: ونعني واحدة من ليون [الحاضرة الفرنسية] وأخرى من الحرير [458]. ورغم أنّ الكتابات على كليهما تدّعي أنّ بغداد هي بلد المنشأ، إلاّ أنّ السمات التقنية وتفاصيل تحليل الكتابة تكشف أنّ القطعتين الحريريتين نسختان إسبانيتان من الأصلين العراقيين. وتعتمد الرسوم التي تزيّنانهما على سلسلة من الدوائر تحيط بأزواج من الحيوانات أو المخلوقات الخيالية مرتّبة بتناظر. وهي تمثّل نماذج مسهبة من تصاميم الأنسجة الساسانية، وترتبط على هذا الأساس بالأنسجة الإيرانية المعاصرة لها [251]. وتدعم هذا الدليل الزمني الظرفي تأكيدات الجغرافي الإدريسي (القرن السادس هـ/ الثاني عشر م) والمؤلّف المَقّري (بدايات القرن الحادي عشر هـ/ السابع عشر م) حيث يُذكر أنّ القماش العتابي (نسبة إلى حي عتابي ببغداد) كان يُصنع في الميريا بإسبانيا. وتتوافر مراجع عدة تشير إلى نسخ التصاميم في أماكن متباعدة من العالم الإسلامي خلال العصر الوسيط، وتُساعد هذه الشهادة في تفسير صعوبة التمييز بين مختلف المنتجات القادمة من مناطق مختلفة.

كانت الموصل بدورها في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م مركزًا مهمًا لصناعة الأنسجة، كما تشهد على ذلك مجدّدًا كلمات ما تزال متواترة في اللغات الأوروبية: موسلين muslin، mousseline، muselina، mussolina. ولم نستطع حتى اليوم تمييز هذا الصنف من القماش بين الأقمشة التي وصلت إلينا من العصور السابقة.

وبين الأقمشة المنتجة في سوريا المعاصرة لحكم الأيوبيين، توجد قطعة [397] تشبه زينتها الزخرفة التشخيصية والنباتية التي تملأ المنطقة البينيّة على القطعة [252]، وهي تُبرز بوضوح أنّ التنقّل النشيط للحِرَفيّين إبّان الحقبة المغولية الذي أنتج هجرة قسرية من الشرق إلى الغرب قد أسهم – في نهاية المطاف – في مزج شتى الأساليب. ونُشاهد الظاهرة نفسها في قطعة القماش [398] التي يرجّح أنها كانت ملكًا للسلطان السلجوقي كيقباد بن كيخسرو (حكم ما بين 634-615هـ/ 1237-1219م). ويبرز باللون الذهبي على خلفية قرمزية أسدان منتصبان وسط دائرة ويكوّنان الزينة المحورية، بينما تملأ خطوط الأرابيسك – التي تزايد انتشارها – الفراغات داخل الأطر الدائرية وما بينها. ويشي التقسيم العام، والحيوانات المتجاورة، وتخطيط الفضاءات مرة أخرى بالأصول الساسانية البعيدة، إلاّ أنّ هناك أناقة وضياء جديدين يميّزان هذا التصميم، وهو ما يمكن معاينته كذلك في بعض الأقمشة المعاصرة تقريبًا المنسوجة في شرق إيران.

تنضوي جزئيًا أثمن التحف المعدنية، المتبقية العائدة إلى أواخر القرن السادس هـ/ الثاني عشر م للأقاليم الإسلامية الوسطى، ضمن مجموعة كبيرة من التحف المؤرّخة في النصف الأول من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. إنّ رعاية الأثرياء للتيارات الفنية تحت حكم السلالات التركمانية المختلفة بما فيها الأرتوقيون والزنكيون والروم السلاجقة وكذلك الأيوبيون الأكراد أثمرت ازدهار الأعراف الفنية المحلية. وكما كانت حال تطوير النسيج يبدو أنّ قدوم اللاجئين المتخصصين في فنّ الحدادة من إيران قد سرّع هذا الإيناع، وقد استنتجنا هذا الحضور الإيراني من نسبة أحدهم التحف إليه، وكذلك من الدلالات الأسلوبية الفنية.

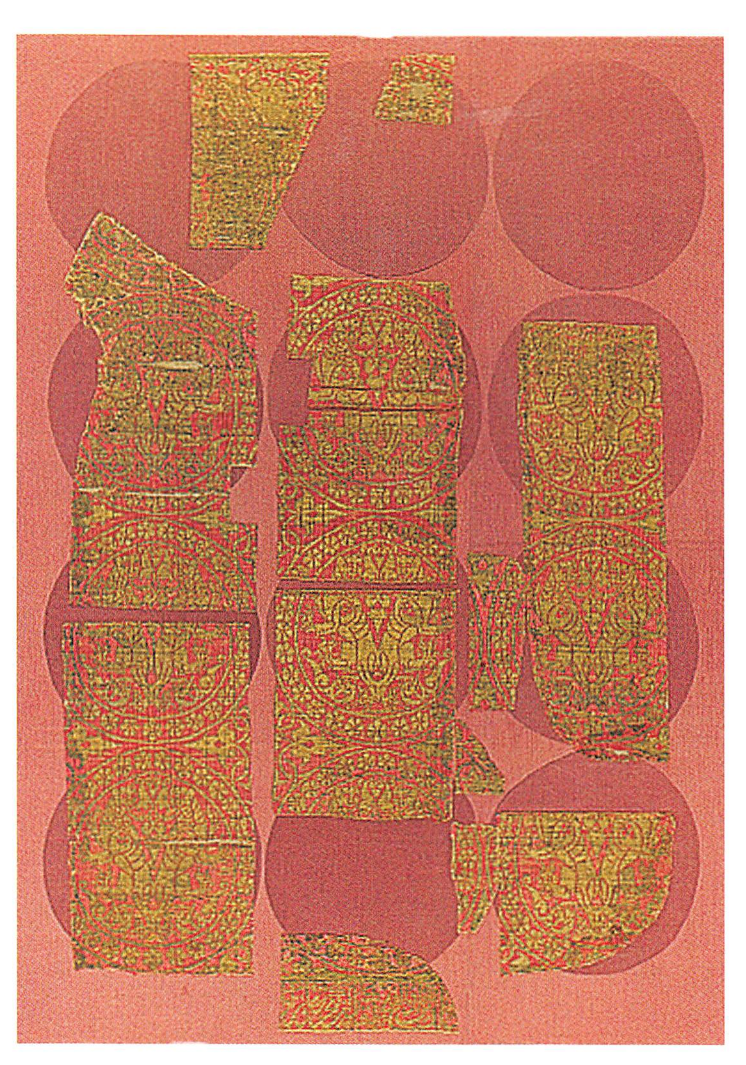


[396] سلطان خان، القرن الثالث عشر ميلادي، مدخل

شديدًا. وقد أثرت أسماء الأنسجة العربية اللغات الأوروبية: فمن بلداكو (الاسم الإيطالي لبغداد وقتها) اشتُقّت مفردة بلداكينو baldacchino لتدلّ على الأقمشة الفاخرة، ولا سيّما تلك المستخدمة لتلبيس الأرائك؛ وفي إنكلترا كانت الأقمشة البغدادية تُسمّى باودكين baudekin، أو بلداكين baldachin. وذكر الراهب والمؤرّخ الإنكليزي ماثيو باريس (المتوفّى سنة 656هـ/ 1259م) أنّ الملك هنري الثالث كان يلبس رداء من البلداكينو الثمين جدًا preciosissimo Baldekino في احتفال رسمي بدير وستمنستر سنة 644هـ/ 1247م. أمّا قائمات جرد ممتلكات كاتدرائية القدّيس بولس من عام 642هـ/ 1245م إلى 694هـ/ 1295م، فهي تشير إلى أنّ هذه الأقمشة البغدادية كانت مزدانة بدوائر تتوسّطها رسوم لرؤوس عنقاء، وأسود صغيرة الحجم، وطيور برأسين



[397] جزء من قطعة حرير، 43 32 xسم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك



[398] جزء من قطعة حرير،يعود تأريخها إلى ما بين 1219م و1237م، 102 74.5 xسم. متحف تاريخ النسيج، ليون

يظهر جليًا من التحف الموجودة اليوم أنّ مراكز إنتاج التحف المعدنية الأرتوقية تخصّصت في الحديد المسبوك، وهي متوافرة بكثرة ضمن المجموعة المتبقية منها. وتُتاح لنا مرآة طلسمية كبيرة مُصنّعة من سبائك النحاس لشاه من السلالة الأرتوقية في أواسط القرن السابع هـ / الثالث عشر م، وهي مزدانة في الخلف المسطّح بطائر شعاري بالنقش النافر في الوسط، وبعبارات أميرية تحيط دوائرها الخارجية [399]. أمّا الفضاء الوسيط فعليه شريطًا زخرفة مترابطان: أحدهما عليه اثنتا عشرة دائرة متعانقة يزيّن كل واحدة منها برج فلكي ورمزه، والآخر عليه عبارة ثانية منقوشة تتخللها رسوم تماثيل نصفية كلاسيكية لآلهة الأفلاك السبعة. ويظهر هذا الاعتماد على النماذج الكلاسيكية والبيزنطية، وإبراز الأجسام الفلكية الإيجابية كذلك لدى معاينة النقود النحاسية المعاصرة المسكوكة في الجزيرة الفراتية، ومن شأن هذه البيانات أن تساعدنا على تعريف ميول تلك المنطقة في مجال الأيقنة والرموز.

كما كانت الجزيرة الفراتية شهيرة خلال هذه الفترة بصنف آخر من التحف المعدنية الحديدية المصبوبة على شكل سبائك، وهي تجهيزات الأبواب المصنّعة من سبائك النحاس. ورغم طبيعتها الوظيفية المحضة تُشكّل تصاميمها بالرقش المعقّد [400] – غالبًا بعدة طبقات، وهي مهارة فائقة في الحدادة – وأشكال الحيوانات الخيالية الملتوية والواقعية مع ذلك، تشكّل صيغًا خاصة بأسلوب الجزيرة الفراتية وتمثيلاتها. وتصوّر كذلك كيف أنّ هذه المنطقة بصفة عامة، ومدينة الموصل بثرائها العظيم بصفة خاصة، شكّلت جسرًا بين العراق وسوريا ومن ثمّة إلى الأناضول تحت حكم سلاجقة الروم.

لم تكتف مراكز تصنيع المعادن – بمساندة عدة سلالات تركمانية – بإنتاج قطع معدنية رائعة، بل عملت هذه المراكز بموادّ أخرى كذلك [401]. فهذه المرآة مصبوبة بسبائك الفولاذ ومرصّعة بالذهب، وهي تجمع بين الموتيفات الزخرفية والتقاليد الأسلوبية التي رأيناها في بداية هذا الفصل؛ وسوف نواصل مشاهدتها على عدة وسائط أخرى أُنتجت في هذه المنطقة.

كما أَوْلى العاملون في مجال المعادن عناية فائقة بالآلات الموسيقية التي أنتجوها، مثلما نشاهد ذلك في الطبل العريض [402]، وقد يكون قطعة من الآلات الموسيقية لفرقة عسكرية، كانت ترافق حاكمًا أرتوقيًا في المعركة أو في المناسبات الاحتفالية. ونلحظ أنّ الزخرفة المحورية لهذه القطعة النادرة المتبقية تتكوّن من كتابة ذات زوايا، تجمع بين الرؤوس البشرية ورؤوس التنّينات. وهي تشبه في أسلوبها تلك الموجودة على مقابض أبواب المسجد الجامع في جزيرة ابن عمر (جزرة الحالية) الذي أشرنا إليه آنفًا.

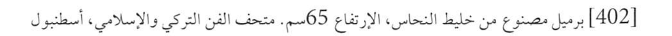
أمّا لوازم الحزام من الفضة المطلية بالذهب [403] فهي تخضع لمقاييس مختلفة تمامًا.



[399] مرآه مصنوعة من خليط النحاس، القطر 24سم. مجموعة ديفيد، كوبنهاغن

[401] مرآه حديدية مرصعة بالذهب، 41 20 xسم. متحف قصر توبكابي، أسطنبول

[400] مقبضا باب مصنوعان من خليط النحاس، 37.5 17.1 xسم. متحف الفن الإسلامي، قطر



[402] برميل مصنوع من خليط النحاس، الإرتفاع 65سم. متحف الفن التركي والإسلامي، أسطنبول





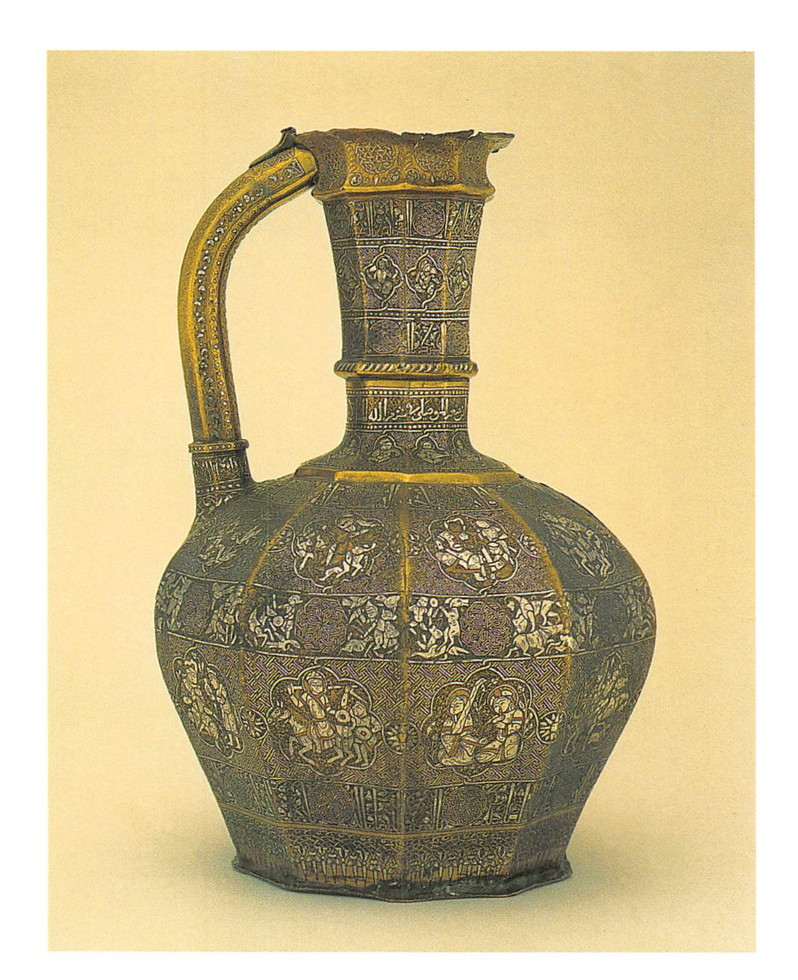




[403] تفاصيل من إبزيم حزام فضي مذهب. المتحف البريطاني، لندن

[404] مشكاة مسجد مذهبة مصنوعة من خليط النحاس. يعود تأريخها إلى 81-1280م، الإرتفاع 20سم؛ القطر 18سم. متحف أنقرة الإثنوغرافي

[405] إبريق مصنوع من خليط النحاس وهو مرصع بالفضة والنحاس. يعود تأريخها إلى 1232م، الإرتفاع 30.4سم. المتحف البريطاني، لندن



وكانت هذه العناصر في الأصل تزيّن نوعًا من الأحزمة الليّنة تتدلّى منها سيور قصيرة تحمل بدورها لوازم أصغر. وكانت هذه الأحزمة منتشرة في إيران ما قبل الإسلام، ثمّ تواصل استخدامها في العصور الإسلامية الأولى وفي العصر الوسيط. وفي بداية القرن التاسع هـ/ الخامس عشر م تخطّاها الزمن وحلّ مكانها نوع جديد بقي رائجًا على امتداد القرون اللاحقة. إنّ هذا النوع من الحلي - وغيرها المنتمية إلى مجموعة جاءت بعدها في الزمن ويمكن تأريخها - يعطينا لمحة مثيرة عن فخامة الحلي الشخصية في الجزيرة الفراتية وفي سوريا حينئذ.

ينتمي مصباح المسجد [404] المصنّع من سبائك النحاس المطلية بالذهب إلى العرف نفسه الذي أتاح ابتكار مجموعات الحليّ الرفيعة المذكورة أعلاه، وتحيطنا نقوشه الكتابية علمًا بأنّه مصنّع في قونية سنة 679هـ/ 1281-1280م، ونشاهد على الجسم أرابيسك أنيقة بالتقنية النافرة التي كانت نادرة على التحف النحاسية لتلك الفترة. أمّا الزخرفة الرئيسية على عنق المصباح فتتكوّن من الآية 35 من سورة النور: ﴿اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾. إنّ كلّ مساحة مصباح قونية مثقوبة لتسمح للنور بالإشعاع من داخل الحاوي الزجاجي مُصدرًا ظلالاً متشابكة وجميلة. أمّا رؤوس الثيران الثلاثة فكانت مستخدمة لشدّ سلسلة التعليق (المفقودة الآن).

أمّا فيما يتعلّق بالتحف المعدنية الثمينة، المطعّمة بالفضة وأصيلة هذه المنطقة، فأوّل مثال مؤرّخ من الجزيرة الفراتية هو صندوق صغير الحجم يعود إلى عام 616هـ/ 1220م.



غير أنّ إنتاج هذا الصنف من القطع ربّما يكون قد انطلق في منعطف القرن؛ لأنّ صانع الحاوية المؤرّخة - إسماعيل بن ورد - قد تتلمذ على معلّم يُدعى إبراهيم بن موالية. وكان كلا الحِرَفيَّيْن يوقّعان باسم متداول: "الموصلي". يرِدُ هذا التوقيع على ثمانية وعشرين تحفة فنية على أقلّ تقدير (تصل إحداها إلى حدود عام 720هـ/ 1321م) صنّعها عشرون حِرَفيًا في تصنيع المعادن، ممّا يعني بالتأكيد وجود إنتاج معدني في مدينة الموصل. لكنه حِرَفيّ واحد - هو شجعة بن مانع - ذكر دون لبس أنّه صنع التحفة بنفسه - وهي إبريق - في الموصل سنة 629هـ/ 1232م [405]، بينما ذكر ثانٍ دمشق، وخمسة آخرون ذكروا القاهرة. وتوحي أسماء المالكين الواردة على تحف معدنية أخرى أنّها لم تُصنّع في الموصل. لا توجد إلاّ ست قطع - إضافة إلى قطعة شجعة بن مانع - يمكن الجزم بأنّها قادمة من الموصل؛ لأنها طلبيات قدّمها الحاكم المحلّي بدرالدين لؤلؤ (حكم ما بين 656-634هـ/ 1259-1237م) أو أحد أفراد حاشيته. وعمل العديد من الفنانين الموصليين بأساليب تختلف تمامًا عن تلك التي نشاهدها في هذه القطع الستّ، بل إنّ هناك اختلافات أسلوبية في عمل الفنان نفسه توحي بأنماط محلية متنوعة. ويكشف لنا هذا النموذج صعوبة إسناد التحف المعدنية إلى هذه الفترة عندما لا تتوافر لنا النقوش الكتابية التوضيحية.

ومع ذلك فهناك بعض سمات تسمح بالتمييز بين التحف المعدنية للجزيرة الفراتية، بما فيها الموصل والتحف المعاصرة لها من الإنتاج الإيراني. وأولاهما أنّ رسوم الأمراء التي

[406] إبريق مصنوع من خليط النحاس وهو مرصع بالفضة. يعود تأريخها إلى 1223م، الإرتفاع 38سم. متحف كليفلاند للفنون

[407] تفاصيل من الشكل [406]



ما زالت نادرة نسبيًا في إيران منتشرة هنا، ونرى أنّ ذلك عاديّ نظرًا للنسبة العالية من القطع التي نعرف أنّها طلبيات زبائن ملكيين. ويشكّل الموضوع الأميري المحور الرئيسي لهذه الأعمال، بل يُطوّر في بعض الحالات، فنشاهد حينئذ بيئة ملكية شاملة. ومن جهة أخرى تمتدّ المشاهد النمطية إلى ما أبعد من الموتيفات الإيرانية العامة على غرار الندمان، والصيادين، ولاعبي الكرة والصولجان، إضافة إلى أنّ تركيبتها أكثر تعقيدًا. وهذه المشاهد متنوّعة بصورة مدهشة: بستانيّون بالمعاول والفؤوس؛ وفلاّحون يحرثون بأزواج من الثيران؛ وراعٍ يعزف على الناي في ظل شجرة وتحيط به أغنامه وكلبه؛ وصبيان يصوّبون قصباتهم لصيد الطيور؛ وشاب مسترخ يستلقي على مقعده وبجانبه حامل الكأس والساقي ينتظران؛ وسيّدة تنظر إلى صورتها في المرآة بإعجاب بينما تقف جنبها خادمة تحمل صندوق لوازم التجميل، وغيرها من الموضوعات [406، 407]. وحتّى المشاهد الملكية الأكثر رسمية مُصمّمة في إطار المناظر الخارجية ومرتبطة بالمرح والصيد. ومثلما هي حال مزخرفي الخزف الإيرانيين فإنّ السجلّ الغنيّ لحِرَفيّي المعادن الموصليين يشي غالبًا بديْن تجاه روح الابتكار المميّزة لرسّامي المخطوطات. ونلاحظ مرة تلو الأخرى الأهمية القصوى لطرز فنّ الرسم في العراق والجزيرة الفراتية وسوريا في هذه الحقبة كمصدر للتمثيلات التصويرية في التحف الفنية. وبالتوازي مع ذلك ليس ممكنًا في كل مرة التمييز بين أسلوب معيّن لمنطقة معيّنة وأسلوب من منطقة أخرى (انظر التعليق على فنّ رسم المخطوطات أدناه)، ونختم بالقول إنّ الأشكال نفسها أكثر تنوّعًا.

ومع ذلك فإنّ ما يفاجئ أكثر هو الترتيب الجديد للموضوعات. فبينما نعلم أنّ الشرائط المتوازية المنتشرة بلا انقطاع، والفضاءات مختلفة الأشكال المملوءة بالموتيفات المتساوية



[408] حوض مصنوع من خليط النحاس مرصع بالفضة. يعود تأريخه إلى ما بين 1239م و1249م، القطر 50سم. معرض فريير للفنون، واشنطون

والمكثّفة هي أعمال إيرانية نموذجية، فقد استُبدلت في الجزيرة الفراتية بتسلسلات من الصور بعضها كبير نسبيًا وبعضها الآخر صغير. ولتلافي عَرض الموتيفات الفردية وكأنّها نماذج أولية رتّب الحِرَفيّون مساحة الوعاء بربط الأطر المحيطة بالصور، وباستخدام زخارف صغيرة أدوات للربط. ثمّ طُوِّقت الأواني في عدة مستويات، بأشرطة تربط الزخارف بعضها ببعض. وإضافة إلى ذلك - وسعيًا لتلافي الرتابة - فإنّ تدفّق العناصر الرئيسية تتخلّله موتيفات ثانوية من حين إلى آخر. حتّى الفضاءات بين الصور لها وظيفتها الفنية. فبدل تركها دون زخرفة، أي حيادية، كما هي الحال في القطع الإيرانية، غُطّيت هنا بشبكات رقيقة من الأرابيسك، أو بعناصر مناقضة متشابكة مستوحاة من الخطوط المتعامدة المعقوفة أو الخط القصير المتعامد مع خط أكبر. وتُضفي هذه الموتيفات توترًا على المساحات، وتُستخدم صفائح ترتكز عليها العناصر الرئيسية. ومن خلال هذه الوسائل استُبدل بالتناسق أحاديّ التردد للأجزاء المتساوية شكلٌ متعدد الترددات، له علاقة متدرّجة بالكلّ. وهكذا صُمّمت الأجزاء المتعددة والمختلفة للتركيبة المعقدة كي تتفاعل وتتواصل، ونتيجة لذلك جرى تلبية كلّ من المتطلبات الجمالية والفكرية على السواء. ولا عجب أن تتهاطل الطلبات على حِرَفيّي المعادن الموصليّين من أرقى الأماكن: فقد كانت تحفهم "تُصدّر إلى الملوك" بحسب عبارة مسلم إسباني معاصر، ولذلك أيضًا كانوا يوقّعون عليها باسم المدينة التي انطلقوا منها، لمّا استُؤجرت خدماتهم.

رأينا أعلاه كيف أنّ الفنانين الموصليين هاجروا إلى أهمّ المدن خارج الجزيرة الفراتية، بما فيها دمشق. وعلى هذا الأساس لا غرابة في أن يصبح التمييز بين القطع المطعّمة الفراتية والسورية صعبًا في غالب الأحيان. إنّ الفروق في الأسلوب دقيقة أكثر، كما أنّ الاستعارات أكثر تداولاً ممّا هي - على سبيل المثال - بين القطع الفارسية وقطع الجزيرة الفراتية. لقد تواصل "الأسلوب متعدد الترددات" في الجزيرة الفراتية، بما في ذلك الخلفيات المتوترة، غير أنّ العمل في سوريا كان بصفة عامة أكثر صرامة وإتقانًا. وأصبحت التمثيلات كتلك التي تصوّر المشاهد الملكية رسمية أكثر، وازداد بروز لوالب الأرابيسك في الخلفية. ومع ذلك توجد بعض التحف الفنية المعدنية المتميزة والمتنوّعة التي خلّدت ذكرى العصر الأيّوبي القصير (647-566هـ/ 1250-1171م) من خلال سمات جديدة في غالب الأحيان. وتشمل هذه السمات الجديدة إدخال مشاهد من العهد الجديد، وصورًا محاطة بأقواس لرجال الدين والقديسين تشهد على العلاقة بين الدول اللاتينية والأيوبيين، أو على وجود المسيحيين في وظائف عليا لدى البلاط السنّي المسلم. ونذكر مثالاً التحفة المسمّاة "حوض آرنبرغ" المصنّعة بطلب من السلطان الأيوبي حاكم القاهرة ودمشق الملك الصالح أيوب (حكم ما بين 646-636هـ/ 1249-1239م) [408]. والنموذج الجيد الآخر من هذا النوع هو الوعاء مجهول المصدر من المجموعة نفسها الذي يجمع - مثلما هي حال الحوض - موضوعات مسيحية بمشاهد تصوّر فرسانًا على أحصنتهم بينهم فرسان صليبيون. هناك أيضًا سمة أخرى انطلقت بداياتها في سوريا، وهي التطعيم بالذهب الذي استُخدم في حوض آخر يعود إلى عام 647هـ/ 1250م، وصنّعه فنّان تحف معدنية موصلي آخر يدعى داوود بن سلامة.

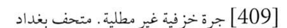
في عملية إسناد التحف، تُقدّم الكتابات المنقوشة عونًا من أفضل الأدلة الأسلوبية والأيقونية، إذ تعطينا التواريخ وأسماء المالكين الأصليين - المَلَكيين في العادة - للتحف المتميزة. وتُعدّ أقدم قطعة مطعّمة لها صلة بالأيوبيين الإبريق المصنّع عام 629هـ/ 1232م من طرف قاسم بن علي، الموصلي الأصل، ويتميّز الإبريق بتصميم زخرفي فريد من نوعه يصعب تأريخه، لولا توافر الدليل الوارد في النصّ المنقوش. ولا تُغطّي جسم الإبريق وعنقه التصاميم المجسّمة الاعتيادية، بل حصريًا أرابيسك رفيعة تطوّقها شبكة من الحجيرات بيضوية الشكل، ويُعدّ هذا أوّل استخدام معمّم على كلّ المساحة لعناصر نباتية تجريدية كليّةً في تحفة معدنية، وقد انتشر هذا الاستخدام وأصبح اعتياديًا في العصور اللاحقة.

كانت الموصل - شأنها شأن سنجار وتكريت - شهيرة في ذلك الزمن بجرار الماء الكبيرة غير المطلية المسمّاة: الحبس. وقد بلغت زخرفة هذه الجرار درجة فنية عالية، استجابة لطلبات الزبائن المتهافتين عليها. وتشكّل الأواني المنزلية من الفخار غير المطلي نسبة كبيرة من مجمل المنتجات الخزفية في العالم الإسلامي، على امتداد الفترة التي يغطّيها هذا الكتاب.

لكن الكمّ الأكبر من هذا الإنتاج العريض ليس مهذّبًا، ولم يبلغ درجة الطموح الفنّي التي نراها على الإبريق [90] وزخرفته الأنيقة، ولا على ما يُطلق عليه "الحبس" الذي نتناوله حاليًا بالدراسة. كانت جرار التخزين هذه منتشرة جدًا على امتداد قرون بسبب وظيفتها النفعية أساسًا؛ لأنّ السوائل المُخزّنة فيها تبقى باردة بفضل الرشح الحاصل عبر جسم الجرّة ذي المسام. وتؤشّر الجرار السابقة لها زمنيًا بقرب قدوم الإسلام إلى المنطقة، بينما لا تزال الأصناف التي تلتها مستخدمة في عالمنا الحديث. وباستثناء قعرها المستدير (الذي يرتكز على الأرض أو يوضع على حامل) كانت كلّ مساحة الجرة مغطّاة بزخرف نافر، وتوليفات ماهرة تجمع بين الزينة المقولبة، والمنقوشة، والمحفورة، والمثقوبة. كما استخدمت تقنية الفخار المعجون barbotine حيث تُعجن شرائط ودوائر من الطين تلصق على سطح الجرة، وتُزخرف أحيانًا [409]. وتُكوّن الموتيفات مزيجًا مدهشًا من رسوم الآلهة الوثنية القديمة، مع حيواناتها المقدّسة، بجانب صور الأمراء، والعازفين، والندمان، وحاشية البلاط. إنّ انتشار هذه التصميمات على مختلف الوسائط في العراق، وسوريا، وفي الأناضول في هذه الفترة – حيث تَعرض الأسلوب نفسه الذي رأيناه على "الحبس" غير المطلي - يشهد على شعبيّتها، في مجمل الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان العصر الوسيط، ويدلّ على صحة ذلك باب الطلسم ببغداد الذي هُدم، والعناصر المعمارية الحجرية في الجزيرة الفراتية [426]، وبوابة قلعة حلب [375]، والأبواب الخشبية في الأناضول [424] على سبيل المثال لا الحصر.

تشكّل زخرفة الأرابيسك الجميلة على قطع القرميد في المستنصرية ببغداد [410] التي أُسّست سنة 630هـ/ 1233م والتي تناولناها آنفًا في هذا الفصل شهادة على تواصل هذا الأسلوب الغريب حتّى نهاية الحقبة العبّاسية، وكما كانت الحال فيما يتعلق بالرسوم التشكيلية والتصاميم الحيوانية يبدو أنّ الموتيفات النباتية من هذا القبيل لاقت رواجًا كبيرًا في الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان هذه الحقبة، ويمكن رؤيتها في الجزيرة الفراتية [400] وفي سوريا الأيوبية [411] وكذلك في الأناضول السلجوقي المعاصر [423].

وإذا التفتنا الآن إلى الخزفيات المزججة المنتجة في هذه المناطق إبّان هذه الحقبة، يتبيّن لنا عُرفان متوازيان ومترابطان من الخزفيات؛ يوجد أحدهما في مركز إنتاج سوري لا يزال غير معروف حتى الساعة، والثاني في مدينة قونية الأناضولية أو بالقرب منها. ففيما



[409] جرة خزفية غير مطلية. متحف بغداد

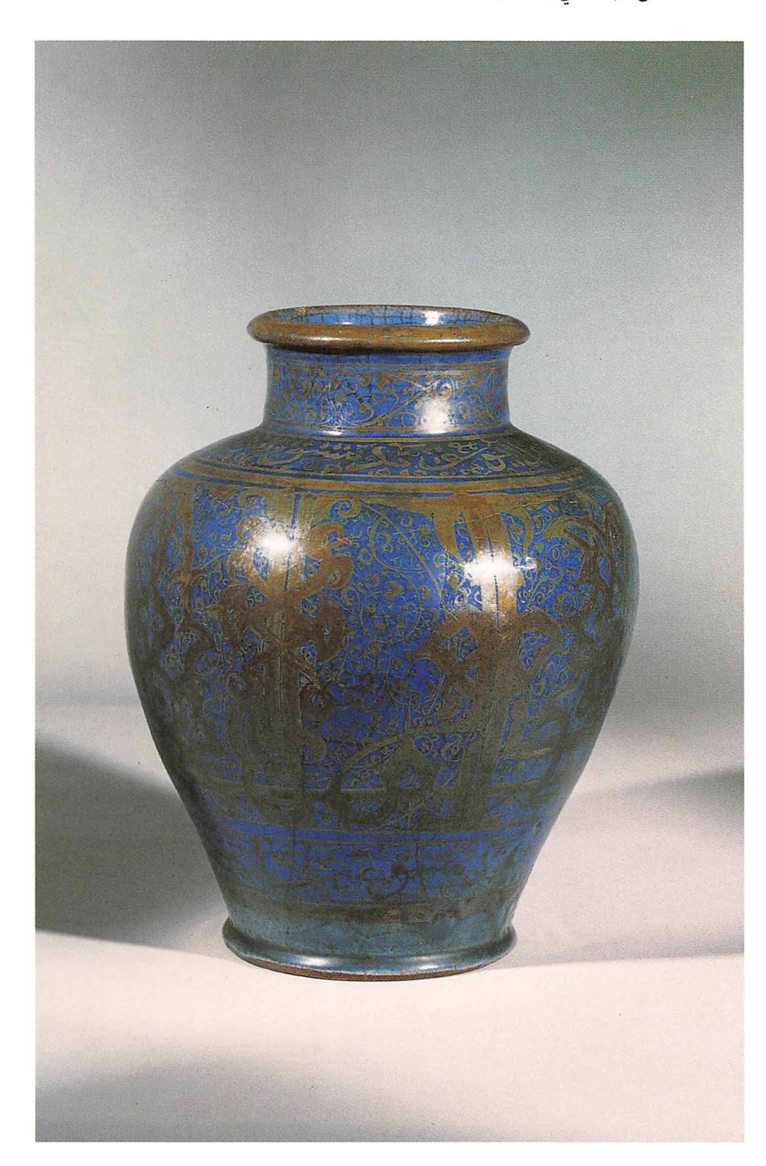




[410] قطعة قرميد من مدرسة المستنصرية، بغداد، أُنشأت عام 1233م، الإرتفاع الأقصى 17.8سم؛ العرض الأقصى 24.2سم. متحف لوس أنجلس كاونتي للفنون

[411] حوض مزجج ومطلي بطلاء لامع، القطر 27سم. مؤسسة كالوست غولبنكيان،لشبونة





[412] مزهرية مصقولة ومطلية بطلاء لامع، دمشق، سوريا. الإرتفاع 26سم. مجموعة آل صباح، الكويت

يتعلق بسوريا الأيوبية كان على الأرجح إنتاج الخزفيات ذات البريق المعدني مواصلة وتطويرًا لما يُسمّى فخاريات تلّ مينيس [322]، وهي أولى الفخاريات المُنتجة في تلك البلاد والمزخرفة بتلك التقنية. ومن المتّفق عليه أنّ فنّ الخزفيات ذات البريق المعدني دخل سجلّ الحِرَفيّين السّوريين قادمًا من مصر؛ وقد حمله حِرَفيّون مهاجرون في فترة انحطاط السلالة الفاطمية خلال النصف الثاني من حقبة حكمها. ويُعدّ الصحن المقعّر [411] نموذجًا من الفخاريات ذات البريق المعدني الأيوبية السورية، إذ هو مطلي بالمادة اللمّاعة البُنّية المميزة، ويجمع سمات متعددة: اللون الأزرق المستخدم تحت المادة اللمّاعة، وترتيبَ مختلف التصاميم (الموجودة بكثرة في التحف المعدنية) الحروفية والهندسية والنباتية وفق سلسلة من الأشرطة الدائرية تتخللها الميداليات، وخلفية من اللوالب الملتفة موروثة من الأشكال الاسطوانية المحفورة، أو المنقوشة على التحف المعدنية المعاصرة كذلك، ويتماهى شكل هذه الآنية بوجه خاص وغيرها من القطع ذات البريق المعدني المنتجة في هذا المركز مع شكل الأواني والتحف المعدنية. وتشكّل الجرة [412] نوعًا آخر أكثر ندرة من تقنية الخزفيات السورية المذكورة. وعلى عكس الأنواع الأخرى من الخزفيات الأيوبية التي ناقشناها آنفًا، والتي لم يُعرف بعدُ مركز إنتاجها، فإنّ كل الكتابات بالخط الموصّل الواردة على هذه الآنية تشهد على أنّ دمشق كانت تنتج أواني خزفية ذات بريق معدني بديعة في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، حيث يذكر النص أنّ الآنية صُنعها شخص يدعى يوسف، بطلب من أسد الإسكندراني، وتتكوّن الزخرفة الرئيسية لهذه الآنية من تصميم حروفي مزجج ذي زاوية حادة على خلفية زرقاء داكنة كلوْن الكوبالت.

كان هذا التصميم منتشرًا على الزهريات السورية المنقوشة المزججة أحادية اللون، أو المزججة ذات البريق المعدني، وقد تطوّرت على الأرجح التقنية الزخرفية المستخدمة على هذه الأخيرة انطلاقًا من الخزفيات المنقوشة المسمّاة أواني تلّ مينيس، التي أخذت بدورها أموراً كثيراً من الأواني المنقوشة أحادية اللون التي كانت منتشرة بكثرة في مصر الفاطمية [327]. ومن المؤكّد أنّ الأفران نفسها أنتجت التحف المصنوعة بالقالب المزججة أحادية اللون التي نشاهد عليها أشكالاً مستعارة من وسائط أخرى مثل الموائد القصيرة المثلثة والمربّعة والمستطيلة، ومثمّنة الشكل بزخارفها النافرة، أو زينتها المشتقة من الموائد الخشبية الأصلية، وتشمل الأمثلة الأخرى مصابيح مثقوبة تُستخدم في المساجد، وتُقلّد النماذج الأصلية المعدنية.

هناك تقنية أخرى كانت مستخدمة في سوريا في ذلك الوقت وتتمثّل في الرسم تحت الطبقة المزججة، حيث كانت الأواني تُطلى باللون الأسود تحت طبقة مزججة شفافة، أو مزججة فيروزية اللون [413]، كما كانت ترسم أحيانًا مجموعة من التصاميم بالأحمر والأسود والأزرق، وتُغطّى بطبقة مزجّجة شفافة لا لون لها. وكانت هذه الزخرفة المشتقة من الخطوطية منتشرة جدًا آنذاك، وهي شديدة الشبه بتلك الواردة على الزهرية اللمّاعة

[413] حِلة مزججة ومطلية، القطر 26سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك









[414] قطعة بلاط مجمعة من عدة قطع مذهبة ومزججة ومطلية بطلاء لامع. يعود تأريخها إلى ما بين 1156م و1192م، القطر 22.7. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

[415] تفاصيل من لوح من البلاط مصقول ومطلي بطلاء لامع من قصر كوباد أباد، أنشأ عام 1227م، إرتفاع البلاطة ذات شكل النجمة 22سم. متحف مدرسة كاراتاي، قونية

[416] تفاصيل من لوح من البلاط مزجج من قصر كوباد أباد، أنشأ عام 1227م، إرتفاع البلاطة ذات شكل النجمة 23سم. متحف مدرسة كاراتاي، قونية

المصنوعة في دمشق [412]. وتجدر الإشارة إلى أنّ الخزفيات اللمّاعة والخزفيات المرسومة بلون واحد أو أكثر تحت طبقة مزججة كانت تُنتَج أيضًا في قونية أو بالقرب منها. وكما هي الحال في مجال العمارة فقد نافس سلاجقة الروم جيرانهم السوريين في مجال الإنتاج الخزفي، ونتيجةَ ذلك يبدو التأثير الأيوبي واضحًا للعيان في بعض خزفيّاتهم.

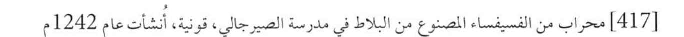
تكشف البنايات التي ما زالت قائمة حتى اليوم في الأناضول الأوسط، أو التي ظهرت إثر التنقيبات ولع السلاجقة بتبليط جدران مبانيهم بلَبِنات على هيئة أشكال هندسية. أمّا الشكل السداسي [414] الذي يعود أصله على الأرجح إلى قصر قلج أرسلان الثاني (حكم من 550هـ / 1156م إلى 587هـ / 1192م) بقونية، فتظهر عليه التأثيرات التقنية، والأيقونية للتحف السورية ولا سيما في اللَبِنة ذات النجمة المزججة التي رُسمت عليها صورة عنقاء. وتظهر التأثيرات التقنية الفارسية للفخاريات المطلية بالمينا على كلتا اللّبنتين ذواتَيْ الأربعة جوانب [272]، وتنتمي اللّبِنات [415] إلى مجموعة كانت في السرايا الملكية اللاحقة بكوباد آباد على بحيرة بيسيهير الذي أسسه علاء الدين كيقباذ الأوّل سنة 624هـ / 1227م.

إنّ كلاَ النوعين من اللّبِنات اللمّاعة تشي بأصولها العائدة إلى الفخاريات السورية [322]، ولا سيما منها ذلك الصنف المنسوب إلى تلّ مينيس، ويبدو ذلك جليًا في الأيقنة والأسلوب المستخدم، كما يظهر في العرف المتمثّل في عبور التفاصيل المنقوشة

عبر مساحة السطح والطلاء المزجّج، وصولاً إلى الأرضية الملوّنة. أمّا فيما يتعلّق باللّبنات المطلية والمزججة المنتمية إلى هذه المجموعة بما فيها اللوحة [416] فإنّ المثالين – الملوّن بالأسود تحت طبقة مزججة فيروزية شفافة، ومتعدد الألوان تحت طبقة شفافة لا لون لها – كليهما ينتسبان تمامًا إلى المنتجات السورية المذكورة هنا [413]، وتشير كلّ هذه الأمثلة إلى أنّ لَبنات البناء الأناضولية أُنتجت بمساعدة الحِرَفيّين الذين استُجلبوا أو المهاجرين.

لم تكن أفران الأناضول الأوسط تنتج لَبنات البناء فحسب، بل كانت هناك صحاف أيضًا، وعلى الأرجح أوان أخرى تُظهر مختلف التقنيات الزخرفية.

وعلى هذا الأساس، ورغم كون المركز – أو المراكز غير المعروفة المذكورة آنفًا والموجودة في شمال سوريا – مُنتجًا لفخاريات يعود أصلها إلى حدّ كبير إلى الفخاريات المنتجة في مصر خلال العصر الفاطمي، فأنّ التأثيرات الرئيسية على الإنتاج الخزفي للأناضول المعاصر تعود على ما يبدو إلى كلّ من إيران وسوريا. وقد أجبرت غزوات المغول الحِرَفيّين العاملين في البلاد قبل ذلك الحين، على البحث عن عملاء جدد، وتُثبت الوثائق بوضوح أنّ البعض منهم اتّجه إلى الأناضول. وعلى هذا الأساس فإنّ الفرضية القائلة إنّ الخزفيين الفرس أثّروا على الإنتاج الأناضولي بصفة عامة فرضية مقبولة تمامًا. ونعلم على سبيل المثال – فيما يتعلّق بالزخرفة الخزفية المعمارية – أنّ رئيسًا خزفيًا من طوس بخراسان كان يعمل في قونية. ومصدر هذه المعلومة مدرسة الصيرجالي في العاصمة السلجوقية للأناضول الأوسط التي أُسّست سنة 639هـ/ 1242م، والتي تُشكّل أقدم مثال ما زال


[417] محراب من الفسيفساء المصنوع من البلاط في مدرسة الصيرجالي، قونية، أُنشأت عام 1242م





[418] أجزاء من وعاء زجاجي مذهب. يعود تأريخها إلى ما بين 1127م و1146م، العرض 15.7سم. المتحف البريطاني لندن

قائمًا في العالم الإسلامي لمساحة مزخرفة كليّةً باللّبنات اللمّاعة [417]، ولذلك يجوز تخمين أنّ هذه التركيبات الملوّنة كانت معروفة في شرق إيران. أمّا فيما يتعلّق بالتأثيرات السورية في الإنتاج الأناضولي فإنّ الترابط الذي يمكن مشاهدته في عدة أمثلة لم يتم استكشافه كليّةً حتّى الساعة، ورغم وجود انتشار دولي مؤكّد لبعض أنواع الخزفيات في هذه الفترة إلاّ أنّه يمكن التفريق بسهولة بين القطع التي كانت تُنتج في مختلف المناطق من خلال عناصر مثل: الأسلوب، والأيقنة، والشكل العام.

إنّ العُرف الفاطمي المتمثّل في الرّسم على البلّور الذي تمثّله الآنية المصغّرة [334] ربّما تطوّر ليصل إلى الزخرفة المطلية بالذهب وبالمينا، أو بأحدهما، على سطح الأواني الزجاجية، وأقدم تحفة مطلية بالذهب ومؤرّخة هي الآنية المشروحة [418] التي تحمل كتابة منقوشة تذكر اسم عماد الدين الزنكي أتابك الموصل وحلب (حكم ما بين 540-520هـ/ 1127-1146م). ويجسر زخرفتها المشخّصة الفراغ الفاصل ما بين التحف الفاطمية، وتلك العائدة إلى العصر الأيوبي المتأخّر والعصور المملوكية الأولى، ويرجّح أن تكون هذه القارورة قد صُنعت في سوريا كما هي حال التحف الزجاجية الثلاث المطلية بالمينا، وهي على التوالي: كوب يحمل اسم السلطان سنجار شاه (حكم ما بين 605-575هـ/ 1209-1180م)، وقارورة باسم آخر حاكم أيوبي لدمشق وحلب، أي الملك الناصر الثاني صلاح الدين يوسف (حكم ما بين 656-634هـ/ 1259-1237م)، والآنية [419] التي تحمل أسماء ومناصب غياث الدين كاي خسرو الثاني (حكم ما بين 643-634هـ/ 1246-1237م) ابن الإمبراطور الذي أسّس قيقباد في الأناضول الأوسط. ويبدو بكلّ وضوح انتساب الرسم الوارد على المساحة الخارجية للآنية إلى الزخارف الموجودة على التحف الزجاجية المرسومة، إذ ينتمي إلى الذخيرة الفنية نفسها.

يعرض الطست المطلي بالذهب والمينا [420] كلتا التقنيتين مجتمعتين بطريقة ماهرة، رغم كونها تجريبية، ويزخر الطست بطلاء ذهبي غزير، وآخر يستخدم تجربة تكاد تكون جديدة تعتمد على طلاء المينا الملوّن ضمن تشكيلة عريضة (أحمر، وأزرق، وأصفر، وأخضر، وأبيض، وأسود). ونجد غالبًا على مختلف الوسائط التي تعود إلى نصف الأول من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م الأسلوب، والمقياس، والمسرد الزخرفي الغني نفسه للتصاميم الواردة في أشرطة أفقية مختلفة العرض (بما فيها الراقصون، والموتيفات الهندسية، والأرابيسك، ومجموعة الحيوانات الواقعية والخيالية، والكلمات المنقوشة التي تعبّر عن

موضوعات دنيوية)، وتبقى التحف المعدنية هي الأقرب لهذا الصنف.

كانت أفواه الكؤوس تُدقّ لتشكّل حوافّ منحنية نحو خارج الوعاء، وهي التقنية لأكثر انتشارًا للزجاج المطلي بالمينا والذهب في ذلك العهد، غير أنّه كانت هناك أشكال أخرى مثل مرشّ ماء الورد (القمقم العربي) بعنقه الطويل المدقوق، والقدح الكبير مستقيم الجوانب، والطست. كما انطلق في الفترة المذكورة نفسها إنتاج مصابيح مطلية بالمينا والذهب تستخدم لإنارة المساجد، وتتميز بأعناقها العالية والعريضة والمتّسعة. وقد بلغت هذه المصابيح أوج جمالها في القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م.

تُثبت الأواني المشروخة أو المثلمة التي وُجدت في بقايا القصور رواج البلور المطلي بالذهب بين الإفرنج الذين اجتاحوا القدس، كما يدلّ على ذلك تلك التحف التي جلبوها معهم، وأودعوها في الكنائس الأوروبية. ويبدو أنّ الإفرنج قلّدوا المسلمين في هذه التقنية الفاخرة عندما كانوا في سوريا، وما الإبريق المعروض في المتحف البريطاني والموقّع من المايسترو ألدريفندين Magister Aldrevandin إلاّ مثال لذلك.

لا جدال في أنّ هذه المنتجات الزجاجية أثّرت كذلك في منتجات البندقية - وهي على الإطلاق أهمّ مركز أوروبي لتصنيع البلّور - ولا سيّما في سنواتها الأولى زمن تكوين صناعتها. وقد فتن سحر هذه الأواني ألباب الغرب في فترة ما بعد العصر الوسيط، كما يتجلّى ذلك في قصيدة لودفيغ أوهلاند بالألمانية "حظ إيدنهال" Das Glück von Edenhall التي ترجمها إلى الإنكليزية هنري وادسورث لونغفلّو Henry Wadsworth Longfellow. ورغم أنّ حظّ إيدنهال تهشّم - وفق القصيدة - إلاّ أنّ الكوب السوري الذي أوحى بالقصيدة موجود اليوم لحسن الحظ في حالة جيدة جدًا.

كانت هناك تقنية زخرفية أخرى تُعرف بالتدوير والتمشيط رائجة جدًا على الأرجح لتزيين البلور، خاصة طوال الفترة الأيوبية، ولها تاريخ طويل في المنطقة في فترة ما قبل الإسلام. نشأت أصول هذه التقنية من الأواني التي تتشكّل حول لولب، وتعود إلى عهد السلالة الفرعونية الثامنة عشرة. ويُنفّذ هذا النوع من الزخرفة بلفّ خيط مختلف ألوانه حول القطعة، ثم تدويره، أو رصّه استنادًا على السطح، وذلك من خلال تحريك الآنية فوق حجر سميك مسطّح. ثمّ تُستخدم أداة كالمشط لإنتاج ذلك التصميم على هيئة ريشة الطير. وتُعتبر الصحفة المغطاة الجميلة [421] المصنّعة من الزجاج الأحمر، بخطوطها البيضاء المُعتمة فريدة من نوعها، وهي الآنية الوحيدة المزخرفة على هذا الشكل التي حافظت على حافّتها الأصلية. واستنادًا إلى وثائق الجنيزة القاهرية نعلم أن الزجاج الأحمر (الملوّن بالمنغنيز) كان اختصاص بيروت. وإذ يُشار إلى أنّ مصدر التحفة المعروضة في متحف المتروبوليتان كان قرب صيدا، يمكن اقتراح بلاد الشام (بل ربّما بيروت نفسها) مكانًا للتصنيع، كما أنّ شكل التحفة يتراءى في كلّ من الفخاريات المزججة، والفخاريات ذات البريق المعدني والمنتسبة إلى هذه المنطقة أيضًا.

توجد العديد من التحف المتميزة المنقوشة من الخشب، والمتبقية من الفترة نفسها، أو المنسوبة إلى الأقاليم الإسلامية الوسطى.

ويبدو أنّ حلب كانت إحدى أهمّ مراكز الإنتاج، وقد وقّع فيها عدة رؤساء حِرَفيّين على أعمالهم، ونعلم على أدنى تقدير بوجود ابن كان يتبع أباه في صناعة لوازم المساجد، مثلما هي حال عائلة الخزفيين التي كان أفرادها يصنّعون لَبِنات المحراب في قاشان.

وإذا استخدمنا الأمثلة المؤرخة أدلةً في البحث يمكن أن نتتبّع هذه الحِرفة منذ مرحلتها العتيقة - التي تمثّلها مقصورة تعود لسنة 497هـ/ 1104م - وصولاً إلى أسلوب

[419] صحن زجاجي مطلي بالمينا. يعود تأريخه إلى ما بين 1237م و1246م، القطر 30سم. متحف مدرسة كاراتاي، قونية

[420] طاسة مذهبة ومطلية بالمينا، الإرتفاع 18.2سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك





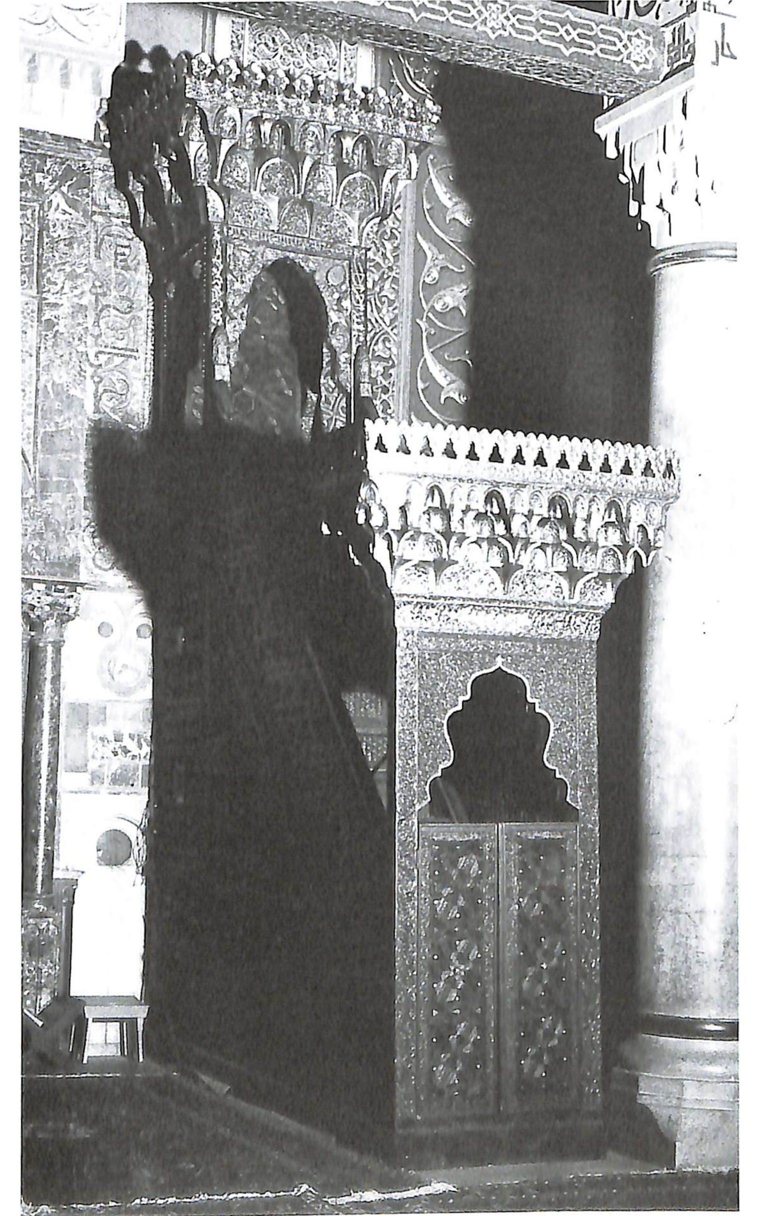
[421] حلة بغطاء مزخرفة عن طريق التدوير والتمشيط، الإرتفاع 20سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

صارم يكاد يكون تجريديًا نلاحظه في منبر الحاكم الزنكي نورالدين محمود (حكم ما بين 569-540هـ/ 1174-1146م) المؤرّخ في سنة 558هـ/ 1163م، وقد حُوفظ عليه جزئيًا في المسجد الجامع في حماة، في سوريا. ويشكّل هذا الأسلوب الأخير انعكاسًا مناسبًا لعصر التعاليم (الكلاسيكية) الإسلامية الذي سيطر عليه هذا الحاكم المخلص الزاهد. وقد كرّس حياته لشنّ "الحرب على أعداء عقيدته"، كما صرّح بذلك في النص المنقوش على منبره، والجهاد ضد الصليبيين.

تعكس بوضوح المقصورة المؤرّخة - أو الستار - التي كانت ربّما حاجزًا يحيط بقبر في دمشق، تعكس بوضوح المكانة المحورية لسوريا، فمن خلال دمجها بعض عناصر الأسلوب (ج) التجريدي لسامرّاء مع عناصر ظهرت في القطع الخشبية الفاطمية يمكن أن ندرك جليًا وظيفة سوريا جسرًا بين الشرق (خاصة العراق والجزيرة الفراتية) من ناحية، ومصر وأقاليم الغرب الإسلامي من ناحية أخرى. إنّ منبر نورالدين الذي صُنع بعد ستّين سنة من هذه المقصورة نُفّذ أيضًا بالأسلوب (ج) الخطّي المحض؛ لكن بعض الأجزاء فيه حُفرت بعمق سعيًا لإنتاج تصميم متعانق دقيق مُكوّن من سيقان لولبية ملتوية متعانقة ومتقايسة العرض، ومن خلال صفائها وشكليّتها تبتعد هذه السيقان الملتفة ذات الأوراق والأزهار القليلة عن الأشكال الطبيعية، فهي تتقاطع مرارًا وتكرارًا مع الشكل المقوّس للفتحة "التي لم تبقَ حدًا فاصلاً، بل أصبحت نغمًا يسري في معزوفة"، ويبرز هذا الوصف الملائم الجودة الموسيقية الفطرية للتصميم. وتُعدّ النقوش على المحراب الحجري في الموصل أقرب مثال لهذا الأسلوب. وقد أنجزها فنّان بغدادي إبّان حكم سيف الدين غازي، أخي نورالدين في الجزيرة الفراتية (حكم ما بين 543-540هـ/ 1146-1149م). ويمكن مشاهدة نسخة من هذا النوع أكثر تطوّرًا في باب خشبي يعود إلى سنة 605هـ/ 1209م وهبه الخليفة الحاكم الناصر (حكم ما بين 621-575هـ/ 1180-1225م) إلى ضريح بسامرّاء.

غير أنّ أهمّ مثال لفنّ النقش على الخشب في الأقاليم الإسلامية الوسطي في أثناء هذه الحقبة كان منبر نورالدين (وقد تلف الآن) الذي صُنع للمسجد الأقصى في القدس. وقد انطلق العمل عليه سنة 563هـ/ 1168م، لكنّه لم يكن جاهزًا إلاّ سنة 569هـ/ 1174م، أي بعد وفاة الواهب [422]، واتجهت النية ليكون المنبر هدية شكر لتحرير المدينة المقدّسة، لكن نورالدين لم يعمّر حتى يعيش الحدث، واحتُفظ بالمنبر في المسجد الجامع بحلب، حيث أنجزه ثلاثة نقّاشين تحت رئاسة خبير "لا يُضاهيه أحد في كمال فنّه" وفق مقولة المؤرّخ أبي شامة (666-599هـ/ 1268-1203م)، وإثر تحرير القدس سنة 582هـ/ 1187م قام خليفة نورالدين بصفته قائد الجهاد - أي صلاح الدين الأيوبي

[422] منبر خشبي في مسجد الأقصى، القدس (غير موجود حيث تم تدميره). يعود تأريخه إلى ما بين 1168م و1174م





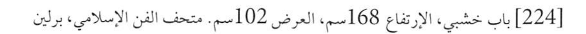
[423] كرسي قرآن خشبي. يعود تأريخه إلى 1279م، الإرتفاع 94.5سم. متحف قونية

الشهير – بوضع المنبر في مكانه المقدّر.

من الواضح أنّ هذا الفن بلغ أوجه ويصعب تطويره أكثر من ذلك، ويوجد زوج من الأبواب في قلعة حلب يعود إلى سنة 615هـ/ 1219م يعكس توجّهًا مختلفًا يميل إلى التمثيلات الهندسية المرتبطة بتلك المُطوّرة في مصر بعد أواسط القرن السادس هـ/ الثاني عشر م. غير أنّ مهارة الحِرَفيّين السوريين تظلّ مدهشة حقًّا، وقد وُصفت التشكيلة المُكوّنة من إحدى عشرة نجمة مدببة تعانق اثنتي عشرة نجمة مدببة، ثم عشر نجمات أخرى على التوالي بأنّها تشكيلة "تطرح مسألة تكاد تكون دون حلّ"، وبأنّها "أكثر التصميمات تعقيدًا التي أُنتجت في هذه الشعبة الفنية".

إنّ فنّ النقش على الخشب ممثّل على أفضل وجه في الأناضول السلجوقي كذلك، ومن بين الأمثلة المتميزة هناك كرسي مصحف قابل للطيّ صُنع – وفق النص الأنيق المنقوش عليه بالخط النسخي – سنة 677هـ/ 1279م لتكية الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي بقونية [423]، وتظهر على الوجوه الخارجية الأربعة التي كانت في الأصل مطلية بالذهب، تشكيلة أرابيسك إيقاعية تشي باستلهامها من التصميمات النباتية الأرتوقية السابقة [400]. كما يظهر على الوجهين الفوقيين تصميم مكرر مرّتين، مرسوم باللون الذهبي، والأسود، والأحمر، والأزرق، ويمثّل طائرًا جارحًا فوق مساحة تغطيها أرابيسك لولبية، ويعمّرها أربعة عشر أسدًا. وتوجد كذلك ثلاثة أبواب مزخرفة بطريقة مشابهة لما سبق، وهي باب مسجد حجي حسن بأنقرة، وباب خانٍ كانت تُقدّم فيه الأطعمة ويُدعى عمارة إبراهيم باي في قرمان أمّا الباب الثالث فهو معروض الآن في متحف الفن الإسلامي ببرلين ولا يُعرف مصدره [424]. والملاحَظ أنّ المجموعة الأصلية للأرابيسك والنقوش أُثريت بموتيف متكرر دون نهاية في الميداليات العريضة التي تتوسّط الأبواب، ورغم الوظيفة الدينية العمومية للأبواب نشاهد رسومًا كبيرة لأسود متقابلة، وطيور عنقاء متّكئة، وأزواج من التنّينات، وتمثيلات أمامية لوجوه بشرية تذكّرنا جميعها بالموتيفات الزخرفية التي شاهدناها أو ذكرناها آنفاً في كل من العراق والجزيرة الفراتية.

أمّا فنّ الجص المنقوش، أو المصنوع بالقالب فيبدو أنّه كان رائجًا بكثرة في الأناضول في أثناء حكم سلاجقة الروم، وقد شكّل تواصلاً لتلك الموجة الإسلامية المبكّرة التي تمثّلت في زينة الجدران الداخلية للقصور أو البيوت الخاصة، وكنّا قد تناولناها فيما يتعلق بسامرّاء العباسية ونيسابور السامانية، وقد استُخرج النموذ(ج) [425] الذي يمثّل هذا الفنّ من



[224] باب خشبي، الإرتفاع 168سم، العرض 102سم. متحف الفن الإسلامي، برلين



قوباد آباد قرب بحيرة بيسيهير، حيث كان يكوّن جزءًا من جدار خزانة مبنية في الحائط لا تختلف كثيرًا عن تلك التي تمّ اكتشافها في سامرّاء [83]، والأرجح أنّ مباني هذا المجمّع (القصر الصيفي لعلاء الدين كيقباذ الذي حكم ما بين 634-615هـ / 1237-1219م) كانت رائعة عندما كانت جديدة، وهي مزدانة بلوحاتها الجصية المنقوشة بدقة، ولَبِناتها المزركشة المتناسقة من الخزف المُزجج ذي البريق المعدني [415، 416]. إنّ الأسلوب الذي أمام أعيننا هنا، ولا سيما في لوحات الطواويس، وغيرها في هذه السرايا وفي القصور والأجنحة المعاصرة لها في قونية، متصلة بالأسلوب المستخدم في الحيوانات والطيور والأشكال البشرية المرسومة على جرار الماء الفخارية غير المطلية (الحبس) المصنعة في الجزيرة الفراتية [409]، وقد تتبّعنا خيط هذا التأثير المباشر في تحف مصنعة على عدة وسائط أخرى غير الجص.

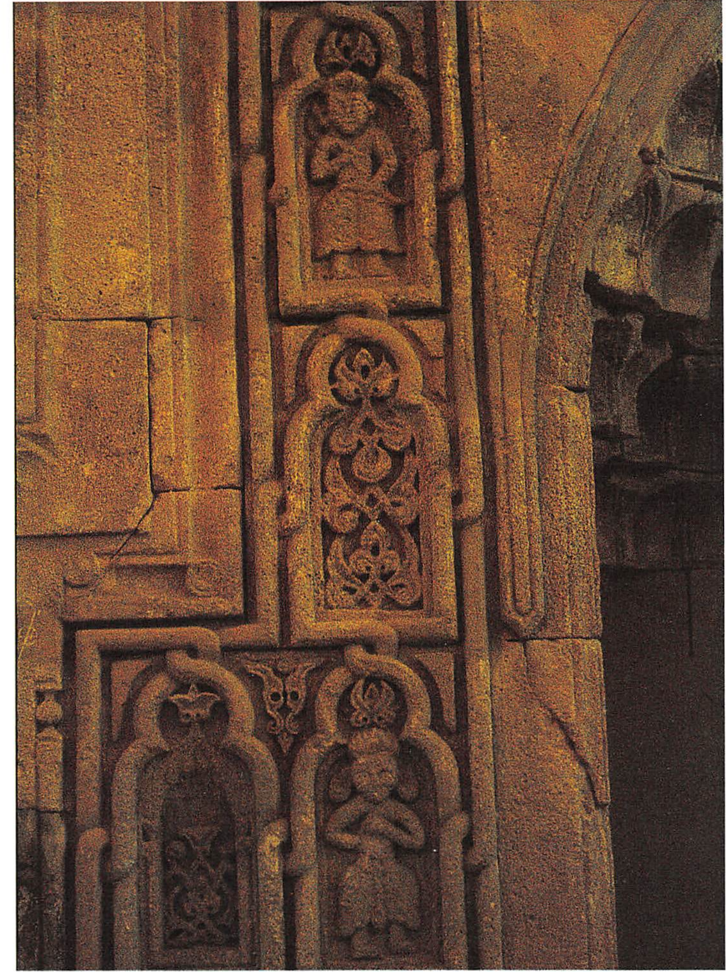


[425] خزانة جصية من قصر كابود أباد، أُنشأعام 1227م، الإرتفاع 74سم؛ العرض 57سم. متحف مدرسة كاراتاي، قونية

[426] تفاصيل من محراب حجري، الإرتفاع الأقصى 4.20م، العرض 2.70م، المتحف العراقي، بغداد

[427] نحت نافر في الحجر من قلعة قونية، الإرتفاع 159سم؛ العرض 99سم. متحف مدرسة اينجة مينارلي، قونية







[428] صفحات من مخطوطة قرآنية. يعود تأريخها إلى ما بين 1198م و1219م. مجموعة ناصر داوود خليليمن الفنون الإسلامية، لندن

سبق أن أشرنا إلى عادة زخرفة البنايات في العراق وفي الجزيرة الفراتية بعناصر الزينة التشكيلية، وتُعدّ المشكاة الحجرية أصيلة الجزيرة [426] مثالاً صارخًا لهذه الموجة، ورغم احتوائها على الشكل التقليدي وعلى تصميم محاريب هذه المنطقة فإنّ كثافة الرسوم التي تمثّل أشخاصًا من حاشية البلاط في العديد من المشكاوات المترابطة داخل هذا العنصر المعماري يجعلنا نزيح إمكانية استخدام هذه المشكاة نقطة اتجاه حائط القبلة، ونفكّر في الأحرى في كونها نافورة ماء أو مشكاة عرش ملكي. إنّ العُرف السائد في الجزيرة الفراتية وكذلك في العراق، والمتمثّل في الزخرفة المعمارية التشكيلية قد ساعد في خصوبة الفنون السلجوقية في مجال تزيين جدران القصور، والمساكن الخاصة بهذا الصنف الزخرفي على وسائط مختلفة، ونشاهد بعض النماذج من هذه الموجة العارمة في اللوحة الجصية والأبواب الخشبية التي تناولناها آنفًا، وفي النقش الحجري النافر [427] الذي يعرض صورة شخص مجنّح على رأسه تاج يتحرّك بخفة نحو اليسار، وهو مثال لنقوش عديدة كانت في قلعة قونية بعينها.

فنّ الكتاب

تحتوي الورقتان المتقابلتان [428] على زخرفة صفحتين تفتتحان مصحفًا يتكوّن من ثمانية وعشرين جزءًا من القرآن صُنع لمكتبة أمير زنكي حكم سنجار، وخابور، ونيسبين، في الجزيرة الفراتية من 594هـ/ 1198م إلى 615هـ/ 1219م، وهو جزء من خمسة أجزاء متبقية من المصحف الزنكي الوحيد المعروف من الجزيرة الفراتية، كما يشكّل الجزء الوحيد الذي يوفّر لنا معلومات حول منشأ هذا المخطوط وتاريخه. أمّا زخرفته الباذخة فتتكوّن من زينة خطوطية ونباتية وهندسية بماء الذهب، لها صلة بالزخرفة التي تزيّن مجموعة من التحف التي أُنتجت في المنطقة نفسها، أو في الممالك التي لها وشائج حميمة بهذه الأسرة من السلالة الزنكية. وعلى سبيل المثال تذكّرنا تصاميم الأرابيسك المتماثلة على هاتين الصفحتين اللتين تليان الغلاف بالتحف المعدنية والخزفية والزجاجية المعاصرة، وبزخرفة الأنسجة والخشب [398، 400، 411، 415، 416، 420، 423].

بفضل عملية التعرّف إلى خمسة أجزاء من مصحف قطب الدين، يمكن لنا أن نبدأ تتبّع تطوّر فن زخرفة الكتب في الجزيرة الفراتية، وبما أنّ كل جزء متبقٍّ مزخرف كليّةً، فيمكن عدّ التصميمات الواردة في هذه القطع الخمس سجلّ نماذج لزخرفة المخطوطات حوالي عام 596هـ/ 1200م في الجزيرة الفراتية، والتي لم نكن نعلم عنها من قبل شيئًا يذكر. وتتيح لنا زينة هذه الورقات الفهم بمزيد الوضوح ذلك العرف الذي سوف يُبدع لاحقًا الزخرفة الرائعة الواردة في أقدم نسخة متبقية من مثنوي جلال الدين الرومي. وقد صُنعت هذه النسخة على الأرجح في قونية، وهي معروضة اليوم في متحف "مولانا" في المدينة نفسها. ويتكوّن هذا المخطوط الذي أُنجز سنة 667هـ/ 1269-1268م من ستّة مجلّدات فخمة تشمل 613 ورقة خطّها عبدالله بن محمد القوني، وزخرفها مخلص بن

أحسن وجه، ثمّ إنّ الخط الخارجي المحيط بالتصميم يرد كذلك بالشكل نفسه في المثالين.

أمّا فيما يخص فنّ زخرفة المخطوطات في الأقاليم الإسلامية الوسطى إبّان هذه الحقبة فإنّ الممارسات الفنّية في العراق، والجزيرة الفراتية، وسوريا كانت متقاربة في الموضوعات التي تناولتها، وفي الأسلوب والأيقنة، إلى درجة أنّه يجدر ومن الأحرى دراستها جميعًا تحت عنوان واحد. فمن ناحية الموضوعات تنقسم المادة المتوافرة إلى مجموعتين أو ثلاث مجموعات كبرى: رسوم لمسائل تقنية وعلمية تشكّل دعمًا بصريًا لضمان التعريفات الدقيقة وتيسير التفسير؛ ورسوم ترافق الأعمال الأدبية؛ ومجموعة ثالثة محتملة تجمع رسومًا تطرّز نصوص الأبحاث الفلسفية.

يتكوّن الصنف الأول أساسًا من رسوم قائمة بذاتها ترافق أعمال مؤلّفين مثل: الصوفي، وابن الأحنف، وابن بختيشوع، والزهراوي، والجزري، وغيرهم من الكتّاب مجهولي الهوية مثل المُكنّى بأرسطو أو جالينوس، كما خُطّت الترجمات العربية لأعمال دسكوريدس وهيرون الإسكندراني، وزُخرفت كذلك. وتتراوح محاور الرسم من تمثيل النجوم على هيئة أشخاص إلى رسوم الحيوانات، وتبيان عمليات في الطب البيطري، والأعشاب



[429] صفحة من مخطوطة مثنوي لجلال الدين الرومي. يعود تأريخها 69-1268م، 49.5 x 32.5سم. متحف مولانا، قونية



[430] ورقة من قرآن، 33 x 24.6سم. مكتبة قصر توباكابي، إسطنبول

عبدالله الهندي، ويُفتتح كلّ جزء بتصميم على صفحتين متقابلتين مزخرفتين بماء الذهب، ويتميّز الأداء الفنّي ببراعة عالية، إلى درجة أنّ المخطوط وُصف بأنّه "واحد من أجود المخطوطات الإسلامية – إن لم يكن أجودها – المؤرّخة في القرن السابع هـ / الثالث عشر م" [429].

وتتقاسم زخرفة المصحف القرمطي [430] - الذي ما زالت أجزاؤه الأصلية في تركيا، رغم أنّ العديد من ورقاته متناثرة عبر العالم - بعض السمات مع زينة المخطوطيْن اللذين تحدثنا عنهما توّا، كما توجد وشائج قرابة فنية بين زخرفة المصحف المذكور، والموتيفات الزخرفية المستخدمة على وسائط أخرى أُنتجت في تلك الحقبة في الأقاليم الإسلامية الوسطى. ويمكن أن نضرب مثالين لهذه العلاقة الفنية: فتصميم الأرابيسك الثخينة الذي يزيّن الحافة السفلية للورقة التي نشاهدها هنا يشبه إلى حدّ بعيد التصميم الذي يُعمّر زخرفة المثنوي [429]. أمّا الورقة النباتية وخلفيّتها ذات الدوّامات الملتفة بإحكام التي تعبّئ عادة الفضاءات الفاصلة بين الخطوط والحروف على المصحف القرمطي، فإننا نجدها متواترة بكثرة في مجموعة الفخاريات السورية المزينة التي يمثّلها الحوض [411] على



[431] ورقة من مخطوطة "كليلة ودمنة"، 12.5 x 19.1سم. المكتبة الوطنية، باريس

الطبية، وأدوات الجراحة، ورسوم بيانية للآلات. أمّا الرسوم التي تحكي تسلسل مشاهد معينة فهي نادرة نسبيًا، وتعكس بالأحرى تأثير الصنف الثاني من المحاور.

يتمثّل الصنف الثاني أساسًا في نسخ مصورة من كتابين كانا رائجين خلال العصر الوسيط، أوّلهما هو كتاب "كليلة ودمنة" الذي يتألّف من مجموعة حكايات تحمل اسم الشخصيتين الرئيسيّتين، وهما زوج من الحيوانات من فصيلة ابن آوى، وقد نُسب تأليف الكتاب للحكيم بيدبا، وينتمي إلى نوع أدبي يُطلق عليه "مرايا للأمراء" يجسّم نصائح للحكام تتعلق بالحكم الرشيد، ويبدو أكثر إقناعًا في هذا المقام من خلال تنكّر الشخصيات على هيئة حيوانات، ويعود أصل هذه الحكايات إلى النسخة الهندية "بانشاتنترا" -Pan-chatantra التي تُرجمت نسختها الفارسية إلى اللغة العربية في القرن الثاني هـ/ الثامن م بعنوان "كليلة ودمنة". أمّا الكتاب الرائج الثاني فينتمي إلى نوع المقامات (أي الاجتماعات أو الحوارات المسلّية)، وهي إبداع إسلامي أصيل. كان أوّل كتاب مقامات باللغة العربية من تأليف الإيراني الهمذاني (357-397هـ/ 968-1007م)، لكن مقامات العراقي الحريري كانت أكثر المقامات رواجًا، وهي التي نُسخت باستمرار وزُيّنت برسوم كثيرة في أثناء هذه الحقبة.

تتألّف مقامات الحريري من خمسين حكاية يرويها صعلوك جوّال يُدعى الحارث بن همّام، وتدور أحداث كل حكاية في منطقة من مناطق العالم الإسلامي، وينبهر الناس كل مرة بفصاحة رجل مسنّ يُدعى أبا زيد السروجي، وبغزارة علمه فيكافئونه في النهاية بسخاء، إلاّ أنّه يبذّر الأموال التي جمعها في المجون والخلاعة. ويتمثّل الغرض الحقيقي من الكتاب في إظهار أعلى درجات المهارة اللغوية، ولا ترد فيه إلاّ تلميحات بسيطة تتعلق بحركة الشخصيات وإطارها المكاني، لكن ذلك لم يمنع وجود عدة نسخ من الكتاب مزدانة بسلسلة من المشاهد المتخيلة داخل إطار مناسب، وتفصيلي أحيانًا، تعبّر فيه الشخصيات بواسطة مواقفها وحركاتها عن اهتمام حيّ ومشاركة نشطة في أحداث الحكاية. إنّ ثراء المشاهد وتنوّعها – وهي تصف عادة عدة حلقات في حكاية واحدة – مدهش حقًا ويختلف من مخطوط إلى آخر. وتجري بعض الأحداث في البرّ وفي البحر، أو في المدن والقرى والبراري وداخل البيوت، أو في الهواء الطلق. أمّا شخصيات الحكايات فهي إنسية أو حيوانية أو كلتاهما. وتدور بعض المشاهد في المساجد والقصور، لكن مشاهد

[432] ورقة من مخطوطة "الحشائش والأدوية" لديسقوريدوس. يعود تأريخها إلى 1229م، 19.2 14 xسم. مكتبة قصر توباكابي، إسطنبول

[433] ورقة من مخطوطة "المقامات" للحريري. يعود تأريخها إلى 1237م، 35 x 26سم. المكتبة الوطنية، باريس



الحياة اليومية في المدن والحواضر هي التي تشكّل مميّزات مقامات الحريري. وتتمثّل سمة هذا النوع الأدبي في النظرة الثاقبة عند تحليل المواقف النفسية وأنماط الشخصيات، كما يلفت الانتباه ميلٌ إلى استخدام النقد اللاذع الساخر الموجّه للطبقة التركمانية الحاكمة، ويكشف ذلك عن مشاعر كانت متقاسمة على الأرجح بين معظم السكان العرب للمنطقة. وتشكّل هذه المنمنمات مرآة فريدة من نوعها تعكس الثقافة المعاصرة.

يعبّر المنظر الشامل للقرية [433] عن الانتباه الشديد في رسوم المقامات لتفاصيل الحياة اليومية في المجتمع التجاري العربي متعدد الأوجه. مما يجعل الرسوم انعكاسًا صادقًا لهذا المجتمع الخصوصي، وتقدّم لنا هذه الرسوم التفصيلية التي تتخلل عدة نسخ وصلت إلينا من هذا المخطوط معلومات وبيانات أفضل من تلك التي تقدمها لنا أية وسائط أخرى حول الحياة اليومية المعاصرة في العالم العربي. وكما سبق أن أشرنا فقد أثّرت الروح الإبداعية للرسّامين التي تتجلّى في مثل هذه المخطوطات في السجلّ الثريّ لحِرَفيّي التحف المعدنية بالجزيرة الفراتية.

وتمثّل صفحة الغلاف نوعًا خاصًا من الرسوم تشترك فيه كلتا المجموعتين المحوريتين للمنمنمات. ورغم عدم وجود قاعدة ثابتة في التصنيف، إلاّ أنّه يبدو أنّ المؤلفات العلمية تُفتتح عادة "بصور المؤلّفين"، بينما تحمل الأعمال الأدبية في غالب الأحيان "صور" الحكّام، أو صورة الشخص الذي دعم نشر الكتاب في بعض الأحيان.

أمّا المجموعة الثالثة غير الممثلة جيدًا، وعلى هذا الأساس غير المعرّفة بدقة – أي رسوم المؤلفات الفلسفية وأدب الحكمة – فهي تعرض أغلب سمات المجموعة الثانية، إضافة إلى



[434] غلاف الجزء 17 من مخطوطة لـ"كتاب الأغاني"، 30.6 x22سم. مكتبة الأمة، إسطنبول

"صور المؤلفين" التي هي خاصية الأولى.

يمكن توثيق ثلاثة أصناف أسلوبية رئيسية في فن رسوم المخطوطات خلال ذلك العصر، وتتقاطع هذه الأساليب عبر مختلف المجموعات، بل يبدو أنها تعكس من حين إلى آخر أصولاً قُطرية، لكننا في الوقت الحاضر لا نستطيع تقديم تصنيف أكثر دقة، بسبب ضآلة عدد المخطوطات وقلة البيانات التاريخية التي تحتويها.

نلاحظ في الصنف الأسلوبي الأوّل اعتمادًا كبيرًا على النماذج البيزنطية على غرار الكتب المقدسة، والأناجيل، وسِير القدّيسين. ورغم عرض الأشخاص بعمائم وملابس شرقية فإنّ وقفاتهم وحتى تجمّعاتهم مشتقة من المخطوطات اليونانية. ومع ذلك لا توجد إلاّ نادرًا نسخ مطابقة للأصل في كل سماتها، بل عادة ما يتمّ تكييف وإعادة ترتيب بعض العناصر الخصوصية، ثمّ إدماج موتيفات مقتبسة من مصادر أخرى، أو إضافات بروح العصر. ويتمثّل الأهمّ من وجهة النظر الفنية في "أنسنة" المشاهد التشكيلية: فتظهر علاقات شخصية بين الشخصيات عمومًا ما تكون بين المتحدث والمستمع. وبالمقارنة مع النماذج اليونانية تكتسي الحركة هنا مزيدًا من المباشرة والأهمية. وفي المقابل فإنّ الأشكال النباتية أكثر نمطية، وطريقة رسم الحيوانات أكثر تنوّعًا: فالحيوانات رُسمت على هيئتها العادية أحيانًا، وبملامح بشرية أحيانًا أخرى [431]. أمّا تأثير النماذج اليونانية فيتّضح على وجه الخصوص في تشكيل الأشخاص بأبعاد ثلاثة بواسطة الظلّ، وفي انسدال طيّات الملابس بطريقة تكاد تكون طبيعية.

نجد في هذا الصنف العديد من النصوص العلمية المصوّرة التي بلغتنا من ذلك العصر، وأجودها مخطوطان لأعمال دسكوريدس حول الخصائص الصيدلانية للنباتات: "المادة الطبية" De materia medica يعود أحدهما إلى عام 620هـ/ 1224م والثاني إلى عام 626هـ/ 1229م [432]. ومن المخطوطات الصوفية العديدة فإنّ أكثرها حيوية ثلاثة مخطوطات معروضة اليوم في إسطنبول وباريس ولندن. يعود تاريخ المخطوط الأوّل إلى عام 1130م، بينما لا تُذكر تواريخ للآخرين، رغم كونهما من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. كما تنتمي إلى هذا الصنف أيضًا بعض المؤلفات الأدبية، وعلى رأسها نسخة من عام 619هـ/ 1223-1222م من مقامات الحريري. أمّا نسخة دسكوريدس لعام 620هـ/ 1224م ومخطوط آخر يُنسب إلى شخص يُكني جالينوس يعود إلى عام 595هـ/ 1199م فيحتويان على سمات أسلوبية تنتمي إلى الصنف الثاني الذي نتناوله أدناه، ويشيران إلى "التلاقح" الذي حصل بين عدة شُعب من فنون هذا العصر. وتظهر في الصفحة الختامية المسمّاة: حرد المتن colophon لمخطوط دسكوريدس لعام 626هـ/ 1229م تعابير بالسريانية، ربما تدلّ على الأصل السوري أو الجزيرة الفراتية. ثمّ إنّ بعض التفاصيل المعمارية المرسومة على مخطوط مقامات الحريري لعام 619هـ/ 1223-1222م، وعلى نسختين من كليلة ودمنة ذات صلة، جميعها مميّزة لمنطقة حلب.

أمّا الصنف الأسلوبي الثاني فهو أصيل هذه المنطقة ووليد هذا العصر، ويبدو أنّه لم يكن له عُرف ثابت وحيد، يمثّل هذه المجموعة على أفضل وجه ثلاثة مخطوطات جيدة لمقامات الحريري: أحدها غير مؤرّخ، وهو معروض في سانت بطرسبورغ وقد أُنتج على الأرجح ما بين 621هـ/ 1225م و 632هـ/ 1235م، والثاني رسمه يحيى بن محمود الواسطي عام 1237م [433]؛ والثالث الذي يمكن اعتباره أكثرها تفنّنًا، والذي كان - للأسف - أكثر تعرّضًا لبطش التيّار الذي يحرّم التصوير، فهو نسخة أُنجزت إبّان حكم المستعصم آخر الخلفاء العبّاسيين (656-639هـ/ 1258-1242م).

هناك تركيز في هذه الحال على الحركة والتفاصيل المستوحاة من ال0واقع، وهكذا نرى أنّه عوضًا عن أن تلتصق الملابس بالجسم لتُبدي شكله، فإنّها تلتفّ حوله تحت تأثير حركة سريعة. ويُسجّل هذا التأثير بقوة من خلال حيوية الإيماءة والتعابير الحية للوجه، ورغم أصالة هذا "الأسلوب العراقي للحركة" فإنّ فنّاني العصر الوسيط في العالم الإسلامي - كما في أوروبا - انطلقوا غالبًا من نماذج سابقة. وعلى هذا الأساس، وفّرت لهم المصادر الموازية وتلك التي لها صلة محفّزات إن لم تكن نماذج. ويرجّح أن تكون الأشكال ذات الألوان البرّاقة، والمشاهد المستوحاة من تلاعب الظلّ قد وفّرت خامات للاقتباس منها، إذ كان هناك العديد من المراجع المنتسبة إليها في الأدب العربي، والأدب الفارسي المعاصر وقتئذ. ومهما كانت أصولها فيجدر النظر إلى منمنمات المقامات التي بين أيدينا، على أنّها إبداعات تشكيلية ممتازة لتلك الحقبة، وأنّها أجود ما أُنتِج على الإطلاق في البلدان الناطقة بالعربية. فالأسلوب العراقي للحركة كانت له بالتأكيد درجة من الحيوية، جعلته يبقى حيًّا بعد كارثة تدمير بغداد على أيدي المغول عام 656هـ/ 1258م وسقوط الخليفة الحاكم وقتها. كما يظهر الأسلوب الحيوي نفسه على صفحتيْ غلاف رُسمت عليهما "صور لمؤلّفين" في افتتاحية نسخة من "رسائل إخوان الصّفا" تعود إلى عام 682هـ/ 1284م، بل إنّ هذا الأسلوب ينمّق حتى 696هـ/ 1297 أو 698هـ/ 1299م إحدى عشرة منمنمة تحمل رسوم ثدييات في الجزء الأوّل من نسخة فارسية لكتاب "منافع الحيوان" لابن



[435] تفاصيل من ورقة من "ورقة ولشكاه". 27.7 x 21.3سم. مكتبة قصر توباكابي، إسطنبول

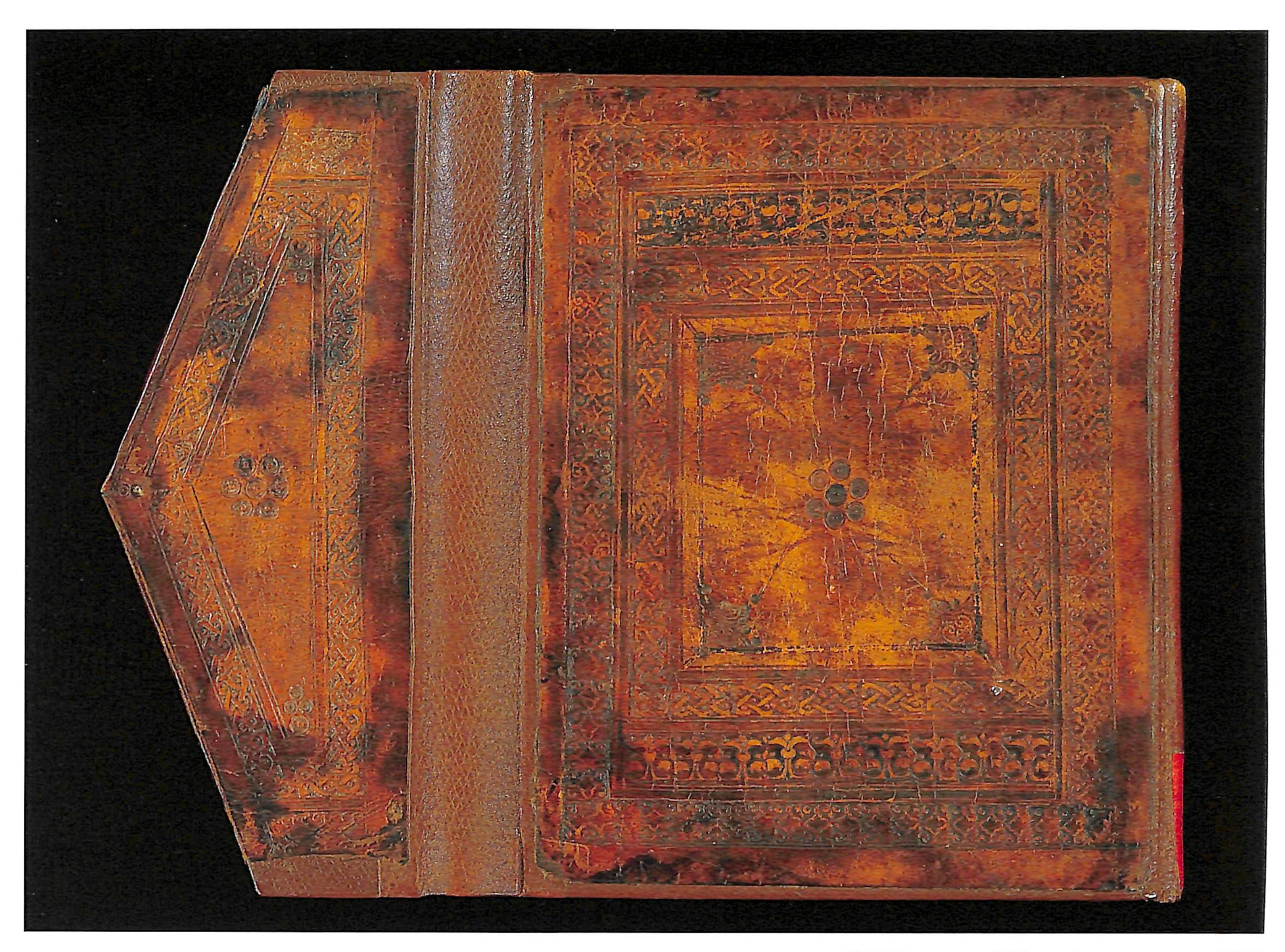
بختيشوع أُنجزت في مراغة في الشمال الغربي لإيران. وقد اندثر هذا الأسلوب عقب ذلك، ولا يوجد له أثر.

لا يُميّز الصنف الأسلوبي الثالث كلّ الرسوم داخل مخطوط معيّن، بل يشكّل نوعين محددين من المنمنمات. يتألف النوع الأول من "صفحة الغلاف الأميرية" حيث نشاهد الرسم الأمامي للحاكم الجالس على عرشه مكلّلاً بتاجه، بينما يحيط به مساعدون يتصنّعون الانتباه، أو ينتظرون رهن إشارته، وتُرسم هذه الحاشية ضمن مقياس أصغر مقارنة بالحاكم نفسه. وتوجد قرابة بين هذه الصور والتمثيلات الملكية الساسانية المنحوتة على الصخر بالأسلوب النافر التي سبق أن كُيِّفت كذلك لمشاهد إسلامية مبكّرة مختلفة [194]. وهي تردُ بوجه خاص في مخطوطات تُنسب إلى العراق، وتتألّف من عدة أجزاء من نسخة لكتاب الأغاني حُرِّرت على الأرجح لأمير موصلي في أثناء العقد الثاني للقرن السابع هـ / الثالث عشر م [434]، وفي مقامات الحريري العائدة إلى عام 634هـ / 1237م التي درسناها آنفًا. ويتألّف النوع الثاني من المشاهد المتقابلة، كتلك التي نشاهدها في "كليلة ودمنة" على وجه الخصوص، حيث يحيط زوج من الحيوانات بشجرة أو نبتة تتوسّطهما. وهذه الطريقة معروفة كذلك في التحف الفضية، والجص المنقوش، والأقمشة الحريرية الساسانية، أو العائدة إلى العصر الإسلامي المبكّر. إنّ كون هذين النوعين من المنمنمات مستخدمين في مخطوطات تُنسب إلى مناطق مختلفة من العالم الإسلامي يشهد على أنّ التراث الفنّي السابق استُوعب بعناية وعُمِّم داخل الفنون الإسلامية للعصر الوسيط.

ويمكن لنا أخيراً الالتفات إلى الرسوم الواردة في نسخة غير مؤرّخة من القصيدة الفارسية الرومنسية "ورقة وكلشاه". حيث تتألّف من مشاهد تُعرَض على هيئة تشبه الشريط، عرضه أكبر من ارتفاعه، بينما تتعدّى الرسوم مساحة الشريط لتمتدّ خارج حدّيه العلوي والسفلي [435]. ولم يكن المناخ الثقافي الذي أُنتج فيه هذا المخطوط يختلف عن ذلك الذي أُنتجت فيه كثير من التحف المعاينة في هذا القسم من الكتاب. فلا غرابة إذًا أن نرى على هذه الوسائط تأثير ذلك الحراك الهائل للحِرَفيّين خلال هذه الحقبة من تاريخ العالم الإسلامي في العصر الوسيط. وقد سبق أن ناقشنا كيف أسهمت الهجرة القسرية من الشرق إلى الغرب بصورة عظيمة في مزج أساليب فنون النسيج، والفخاريات، والتحف المعدنية، ولم يشكّل فنّ المنمنمات استثناء عن القاعدة.

على هذا الأساس، ورغم وضوح بعض التأثيرات الفارسية في هذا المخطوط، إلاّ أنّ الخلفيات الملوّنة، وعرض المشاهد على هيئة شريط، ونوع النباتات، وأسلوب الأشكال، كلها مرتبطة عن قرب برسوم المخطوطات التي أُنتجت على الأرجح في الجزيرة الفراتية أواسط القرن السابع هـ / الثالث عشر م. وإنّ النوع المعيّن للأرابيسك التي تملأ الخلفية على هذا المخطوط وغيره من التحف الفنية مستخدم في التحفة الفخارية القاشانية [280] العائدة إلى بداية القرن السابع هـ / الثالث عشر م. لا بل يزخرف كذلك الأقمشة، والعروش، والخيم، والوسائد، والملابس في مجموعة من المخطوطات، منها مخطوطان لمقامات الحريري يعود أحدهما إلى عام 634هـ / 1237م والثاني ما بين 621-632هـ / 1235-1225 م، ومخطوط باريس المنسوب إلى للمُكنّى جالينوس والعائد إلى عام 595هـ / 1199م الذي نُسخ على الأرجح في الجزيرة الفراتية (وقد سبق أن أشرنا إلى كلّ هذه التحف)، وفي زخرفة نسخة القرآن الأناضولية. ونجد الأسلوب التشكيلي عينه في رسوم المنمنمات أصيلة الجزيرة الفراتية، كما نجده كذلك في الخزفيات ذات الطلاء الزجاجي الفوقي والتحتي التي تناولناها آنفًا [275-272، 414، 416] سواء الأناضولية أو الإيرانية. علاوة على أنّه يمكن القيام بمقارنات أسلوبية مع التحف المعدنية المرصّعة التي أُنتجت في الجزيرة الفراتية وشمال سوريا.

لقد سال كثير من الحبر في النقاشات التي تناولت مصدر هذه المادة الفريدة. ويعود هذا الجدال إلى امتزاج الأساليب الذي رأيناه في هذا المقام. وعلى الرغم من ذلك ترجّح العديد من الرسوم، ومن البيانات المتعلقة بحياة الرسّام، الكِفّة - على ما يبدو - لصالح



[436] غلاف كتاب جلدي. يعود تأريخه إلى 1182م أو قبل ذلك، 17.4 13.5 xسم. المكتبة البروسية الوطنية

الأقاليم الإسلامية الوسطى بلاد المنشأ، وهو مصدر عام يُقوّيه عدد من المقارنات التي قمنا بها أعلاه. لأنّ الرسوم لا تكتفي بتصوير الحاكم ما قبل الإسلام قائدًا عسكريًا تركمانيًا، بل يمثّل بعضها جند المشاة الصليبيين حاملين نوعًا من السلاح كان منتشرًا في أوروبا في العصر الوسيط، وفرسانًا مسيحيين، بل يمكن لنا أن نكون أكثر دقة، لأنّ صفحة من الصفحات موقّعة بحروف كبيرة باسم الرسام عبدالمؤمن بن محمد الذي كانت أسرته أصيلة خوي في أذربيجان، ثم استقرّت في كستامونو شمال أنقرة، وبما أنّنا نعلم أنّ الرسّام شهد هبة الوقف لفائدة مدرسة كاراتاي في قونية عام 650هـ/ 1253-1252م فقد يكون إذًا أكثر سلامة الافتراض أنّ عبدالمؤمن كان يقطن في العاصمة ويعمل فيها آنذاك، ثمّ اقتراح أنّه زخرف المخطوط هناك في وقت ما في أثناء العقود الوسطى للقرن السابع هـ/ الثالث عشر م.

إنّ عدد المجلّدات المتبقية من الفترة التي يغطيها هذا الكتاب ضئيل جدًا، والمثالان لهذا الفن اللذان درسناهما آنفًا [120، 155] العائدان على التوالي إلى أواخر القرن الثالث هـ/ التاسع م وأواخر القرن الرابع هـ/ العاشر م مصممان بالعرض، كما جرت العادة في العصر الإسلامي المبكّر. أمّا المثال [436] العائد إلى عام 577هـ/ 1182م، أو قبل ذلك بقليل - أي مئتيْ سنة تقريبًا بعد المُجلّد [155] - فيحتوي على عدة خصائص جديدة، أصبحت لاحقًا من السمات الطاغية على فنّ تجليد الكتب في العالم الإسلامي على مدى قرون عدة. وتتمثّل أولى هذه الخصائص في اعتماد التجليد على ثلاثة أجزاء تتكوّن من غلاف علوي (تلف في هذه الحال)، وغلاف سفلي، وشفة مغلّفة خماسية الشكل، مربوطة في الطرف الأمامي للغلاف السفلي. ويغلب الظنّ أنّ هذا التجليد الكلاسيكي ظهر أول مرة في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، وقد ظلّ سمة مميّزة للتجليد الإسلامي إلى غضون القرن الثاني عشر هـ/ الثامن عشر م على أقلّ تقدير، عندما أدّى تأثير تقنيات التجليد الأوروبي إلى الاندثار البطيء للشفة المغلّفة. والخاصية الجديدة الأخرى التي نلاحظها هنا هي الشكل العمودي، الذي سوف ينتشر لاحقًا في كلّ أرجاء العالم، بداية من العصر الوسيط. إنّ الإشارة الوحيدة التي تدلّنا على الشكل العمودي للتجليد نفسه هي غياب الكعب الأوسط على جوانب الغلاف الخلفي، بما يجعل التصميم أكبر قياسًا في الارتفاع ممّا هو في العرض، وهو ما يُثبت أنّ هذا المثال الذي تحت أعيننا نموذج مبكّر

للتوجّه الجديد في فنّ التجليد. كما نشاهد أخيرًا مثالاً مبكّرًا لاستخدام التصاميم المثلثة في الزوايا داخل المستطيل الأوسط، وهي عادة بقيت منتشرة، لا في التجليد الإسلامي فحسب، بل في عصر النهضة الأوروبية كذلك، وبالاعتماد على ملحوظتين تردان على غلاف المخطوط يمكن نسبة هذا المجلّد المختوم إلى دمشق.

الخلاصة

لا تسمح فنون العصر الوسيط في العراق، والجزيرة الفراتية، وسوريا، والأناضول بالتعميمات البسيطة والسهلة، وقد تركت رعاية الخلفاء العباسيين للفنون آثارًا واسعة على امتداد العالم الإسلامي بسبب الروابط التاريخية والأيديولوجية، لكن باقي المناطق كانت تحت السلطة المزدوجة لحكام إقطاعيين عسكريين مُنضوين دون ترتيب دقيق تحت سلالات من ناحية، وتحت طبقة وسطى حضرية من التجّار ومالكي الأراضي من ناحية أخرى. وقد استثمرت المجموعتان بقوة في بناء ما يمكن تسميته المدن "الإسلامية" السنية، بمساجدها، ومدارسها الكثيرة، وغيرها من المؤسسات التي كانت تعكس ورع تلك العصور. وقد شكّل غير المسلمين جزءًا من الصورة، ولا سيما المجموعات المسيحية، التي شهدت نهضة فنية كبيرة (سنعود إليها بالتفصيل في الفصل الثامن)، وشيّد الأمراء القلاع كذلك، وكان يُحافَظ عليها أفضل من القصور. أمّا الحكّام والطبقة الوسطى فقد توافرت لهم شبكة من الخانات والفنادق الجميلة، استفادوا منها في مبادلاتهم التجارية المحلية والدولية.

كانت صناعة التحف المعدنية المرصّعة في خدمة المجموعتين المذكورتين، وكانت منظومة التمثيلات الفنية الموجّهة إلى مجموعة متشابهة - إلى حد بعيد - مع المنظومة الموجهة إلى المجموعة الأخرى. أمّا رسومات نُسَخ "المقامات" الأكثر إتقانًا فكانت محصورة لدى المثقفين العرب من الطبقة الوسطى. ويبرز في التحف الفنية والمخطوطات - كما في العمارة - قدر كبير من حبّ التباهي. وشكّلت صفحات غلاف الكتب أو أبواب البنايات المزخرفة أمثلة للسعي إلى الظهور تنمّ أحيانًا عن المنافسة بين أولياء الأمور والحِرَفيّين أنفسهم، وكانت على الأرجح عائلات كاملة، وأحيانًا سلالات برُمّتها، شهيرة بين حِرَفيّي المعادن، تسافر من مدينة إلى أخرى، ومن بلاط إلى بلاط بحثًا عن المكافآت السخية. ورغم أنّ التنقيبات الأثرية تسمح باقتفاء بعض الاختلافات المحلية في التحف الفنية إلاّ أنّ التشابه بينها عامة هو الذي يغلب، ولا سيما في التحف المعدنية المرصّعة وفنّ الكتاب. ومع ذلك تحتاج هذه الاستنتاجات الأولية إلى مزيد من الاختبار تحت مجهر الأبحاث الإضافية. وباختصار يمكن أن نتحدث عن وجود مساندة قوية للفنون من لدن ولاة الأمور في الأقاليم الإسلامية الوسطى، وأن نشير إلى أنّ القائمين على الفنون والعمارة كانوا يتزوّدون بالحِرَفيّين من المصادر نفسها، ولقد كانت هناك نظرة موحّدة بين الجميع إلى البيئة المدنية المهيكلة، وإلى المستلزمات الضرورية من أجل حياة ممتعة.

تتعقّد الأمور أكثر عندما ننتقل إلى الأشكال؛ فقد شكّلت كلّ من سوريا (وتشمل فلسطين في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م) والأناضول فضاءين فنّيين محدّدين بوضوح، ومع ذلك فإنّ المقارنة بينهما تستقيم ولا سيما في العمارة رغم تباين كل إقليم عن الآخر. وتُرجمت الوظائف الدينية والمدنية نفسها إلى بنايات مشيدة أساسًا بالحجارة تستخدم المفردات نفسها في الهيكل والأشكال الزخرفية (البوابات، والإيوان، والصحن، والرواق.. وغيرها)، وتعرض سوريا رجاحة ووقارًا وصفاء نكاد ننعتها بالكلاسيكية في معالجة الحجارة، مع خطوط هندسية محددة بوضوح تام، وميل للزخرفة والكتابة الأنيقة التي لا تخلو من التمالك والحياء. في المقابل يُبدي الأناضول مزيدًا من التنوّع، ومن الروح الإبداعية في طرائق البناء، والزخرفة، وقليلاً من النقوش الحجرية. ونشاهد على بعض البوابات مهارة في الفنّ المبهرج تعكس على الأرجح تجارب شخصية، أو بعض الظروف العابرة الفريدة. واستُخدم الآجر والحجارة كذلك، وجاورت الأشكال السورية نظيراتها الإيرانية. ويمكن تفسير الخصوصيات الأناضولية لكونها في إقليم حديث العهد بالإسلام يقع على حدود مهمّة تفصل بين العالمين الإسلامي والمسيحي، آهل بالعديد من المجموعات غير المسلمة أو المؤلّفة قلوبها، ومجتمع حيويّ من المهاجرين من شتّى أصقاع العالم الإسلامي، ويشمل كذلك مجموعات طائفية، يُعتبر معتقدها على حدّ التماس، من وجهة نظر الإجماع الإسلامي. إن تطورات الفن الأناضولي حصلت بعد جيل أو جيلين من التطورات السورية، وقد اعتمدت جزئيًا على إنجازات هذه الأخيرة. وسعى بعض العلماء إلى تفسير الفن الأناضولي ملتفتين إلى الممارسات والأفكار، التي حملها إليه الأتراك من آسيا الوسطى، وإنّ ماهية وأصول التحف الفنية المصنّعة في الأناضول أقلّ وضوحًا من نظيراتها السورية، وهي تعكس أغلب التقنيات الموجودة في أماكن أخرى، مع توجّه محتمل نحو مزيد من التعقيد في تصميمها.

الإقليمان المتبقيان من الأقاليم الوسطى - أي العراق والجزيرة الفراتية - كذلك أقل وضوحًا، ما عدا استثناءً واحدًا. إنّ منشآتهما المعمارية غير محافظ عليها جيدًا، ويمكن نسبة ما تبقّى منها إلى العمارة السورية والإيرانية. وتُعدّ مدرسة "الموصل" للتحف الفنية المعدنية ظاهرة متأخّرة نسبيًا يجوز تأويلها انعكاسًا لاحتياجات طبقة اجتماعية: الحكّام الإقطاعيين والمالكين الأثرياء، أكثر ممّا هي تعبير عن ممارسات منطقة بأسرها. ويبدو أنّ فنّ تصوير الكتب هو الوحيد الذي ظهر في هذه المقاطعات بكثافة أكثر ممّا ظهر في أماكن أخرى، والأسباب في ذلك لم تتّضح حقًّا بعد. ومثلما قسّمت الجغرافيا الجزيرة الفراتية إلى عدة مناطق مستقلة منطوية، من المحتمل في آخر المطاف تعريف فنون هذا الإقليم عبر دراسة مناطق صغيرة ومنفصلة.

لكن تتوافر لدينا طريقة أخرى للنظر إلى فنون الأقاليم الإسلامية الوسطى وتعريف طبيعتها وتطوّرها. يمكن لنا بالأساس أن نتتبّع الفنون وفق السلالات الحاكمة، وقد دشّن العلماء الأتراك هذا النموذج عندما درسوا الأناضول، وتبعهم بدرجة أقلّ علماء آخرون اهتمّوا بسوريا. وانطلاقًا من هذا المنوال يمكن أن نعرّف الفنّ الأرتوقي (خاصة في النصف الأوّل من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م) المتمركز في شمال الجزيرة الفراتية بسماته المستعارة من عدة مناطق مجاورة، وبالغياب النسبي للتلاحم الشكلي في عمارته مقارنة بالفنون الأخرى. ونعرف الفنّ العباسي المتأخّر الذي ازدهر حول بغداد في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م، وقد تعرّفنا إليه من خلال المستنصرية، ونُظُم فنّ الحروفية المنسوبة لياقوت المستعصمي، وصور المقامات في الآن نفسه. كما يمكن مشاهدة الفن الزنكي في منطقة الموصل أواسط القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، ثمّ في سوريا إبّان عهد نورالدين، وهو الفنّ الذي آل مباشرة إلى الفنّ الأيوبي بإنجازاته الكبيرة المتعددة في فلسطين، والجزيرة العربية، ومصر، إثر هزيمة الفاطميين والصليبيين. أمّا في سوريا فقد كُيِّفت الذاكرة الغنية للحضارات القديمة، كي تتلاءم مع الوظائف الجديدة والأذواق المعاصرة. وفي الختام أنتج سلاجقة الروم وبعض السلالات الأناضولية الصغيرة التي قطنت في المنطقة فنًّا أصيلاً فريدًا من نوعه في إقليم حديث العهد بالإسلام. لقد جمعوا وظائف وأشكالاً من سوريا والعراق أو إيران، ثمّ مزجوها بالتراث الغنيّ لبيزنطة وأرمينيا وجورجيا، دون أن ننسى الأناضول نفسه وحضاراته القديمة في العصر المتأخّر.

لا ريب في أنّ كلّ هذه السلالات كانت تتقاسم كثيراً من الناحية الأيديولوجية، وفي

مفردات الذوق. وقد استفادت جميعها من الرفاه المطّرد للتجارة والصناعة في الحواضر، بيد أنّه كان هناك العديد من الفروقات بينها، وتتضح هذه الفروقات أكثر في مجال العمارة؛ لأنّ دراسة هذا الفنّ جاءت بصورة أفضل من الفنون الأخرى، لكن يُفترض أن تظهر التباينات المذكورة في الخزفيات كذلك - ولا سيما بعد أن رتّبت البعثات الأثرية المعلومات في هذا المجال - كما في التحف المعدنية وفي فنّ الكتاب، ويجب أن نضيف أنّ مساندة المسلمين للفنون لم تكن الوحيدة. كان هناك مكوّن مسيحي ضمن دار الإسلام، بل الأهم أنّ ذلك العهد كان زمن الاتصالات المستمرة بالعوالم المسيحية للصليبيين، ولبيزنطة، وغيرها من الممالك المسيحية. كانت أزمنة انتفع خلالها سكان المدن السورية والأناضولية، المسيحيون واليهود، من الازدهار العام. وإجمالاً فقد تكون روح العصر Zeitgeist المشتركة هي التي ألهمت الإبداعات المدهشة في تلك الأزمنة، تمامًا كما كانت الحال مع الفاطميين (وإن كان الأمر ربّما لا يتجلّى بهذا الوضوح).

ويجدر في الختام أن نتفكّر في فنون هذه القرون عبر العالم الإسلامي الممتدّ ما بين آسيا الوسطى والهند شرقًا، ووسط الجزائر الحالية غربًا. كانت هذه المنطقة الشاسعة المتّحدة في تغيّراتها الاجتماعية، والسياسية، واللغوية، والثقافية، والأيديولوجية المتشابهة، مترابطة كذلك بواسطة وظائف فنونها وأشكالها. وعلى الرغم من ضبابية الحدّ الفاصل بينهما فقد تعايشت مساندة الحواضر للفنون مع مساندة الأمراء لها. ففي كلّ مكان - وبإيقاعات مختلفة - ظهرت التمثيلات التشكيلية على التحف، وفي الكتب، ممّا أتاح نشأة لغة أيقونية تُصوّر الطموحات على مستويات عدة في المجتمع أو تُنمّقها. وما زالت اللغة العربية سائدة، لكن الفارسية أصبحت وسيلة تعبير مهمة؛ وبلغت كتابة كليهما درجة عالية من التفنن لم تكن معروفة من قبل. ولعلّ أهمّ إنجاز تحقّق على امتداد هذه القرون هو خلق ظروف اجتماعية واقتصادية، وكذلك دعم طاقات إبداعية، أدّت مجتمعة إلى اختراع وسائل تقنية لإنتاج تحف فنية حقيقية وانتشارها على كلّ الوسائط، ومن ثمّ جعلها متوافرة لقطاعات عريضة من السكّان.


IQIYA
Sabra-al-Mansuriya
yrawan
Mahdiya
10°
15°



45°
40°
35°
30°
5°
0°
5°
Balaguer
Saragossa
Cuenca
Toledo
AL-ANDALUS
Baeza
Cordova
Seville
Murcia
Granada
Malaga
Almeria
Algiers
Bougie
Ashir
Qal'at bani Hammad
Rabat
Tlemcen
Fez
M A G H R I
Marrakesh
Tinmal
Atlas Mountains



الفصل السّابع
الأقاليم الإسلامية الغربية

العمارة والزخرفة المعمارية

ارتبطت أهمّ المنشآت الدينية في العصر الوسيط بشكل وثيق بعملية تأسيس المدن الجديدة، ولا سيما في الجزء الغربي لشمال إفريقيا الذي يُوافق تقريبًا في العصر الراهن المغرب الأقصى ووسط أو غرب الجزائر، كما ارتبطت المنشآت المذكورة بنموّ المدن الأكثر قِدمًا في الأندلس، أي إسبانيا الإسلامية. ثمّ أتى الحافز الثاني من رغبة السلالات البربرية شديدة التمسك عند بداياتها بالمذهب السنّي، في فرض حضورها وسلطتها، ونقصد بها دولَتي المرابطين (541–453هـ/ 1147–1062م) والموحّدين (667–524هـ/ 1130–1269م). وشُيِّدت في جميع الحواضر مساجد جامعة جديدة أو أُعيد بناء القديمة منها كليّةً: في تينمال وسط المغرب الأقصى (426هـ/ 1035م تقريبًا)، وفي الجزائر (488هـ/ 1096م)، وتلمسان (530هـ/ 1136م)، وفاس (جامع القرويّين حوالي 530هـ/ 1136م)، ومرّاكش (جامع الكُتبيّة 592–540هـ/ 1196–1146م)، والرباط (593هـ/ 1197–1196م)، وإشبيلية (567هـ/ 1171م). وقد اختلفت أحجامها من جامع تينمال الصغير نسبيًا (48 X 43 مترًا) [437، 438] إلى جامع الرباط [439] الشاسع. واصلت مخططاتها البسيطة استخدام نمط القاعة المغطاة المتعامدة القائمة على السواري، لكنّها أوْلت عناية خاصة إلى الرواق المركزي وإلى حائط القبلة. وقد رُفعت صفوف من القباب لإبراز هذين العنصرين، أو بُنيت في حالات أخرى ثلاثة أجنحة متوازية مع حائط القبلة لتفصله عن البهو الرئيسي المخصص للمصلّين. وينتهي في جامع الرباط واحد وعشرون رواقًا عند هذه الأجنحة، وكان المُصلّى فسيحًا إلى درجة تطلّبت إضافة صحنَين صغيرَين في وسط المساحة المغطّاة. أمّا في تينمال فإضافة إلى الرواق المحوري المركزي كان هناك جناح عريض يمتد على طول ثلاثة من الجدران الأربعة، وكأنه يشكّل إطارًا محيطًا بالجامع. لم يقترح أحد حتى الساعة وظيفةً لهذا الترتيب غير المألوف، لكنْ ما من شكّ في أنّه كان مدروسًا بعناية، إذ أثبت كريستيان إيورت العناية الفائقة التي أُولِيت في هذا الجامع إلى أدقّ تفاصيل الإنشاء والتصميم؛ كانت المحاريب عميقة ومزخرفة بكثرة في العادة، وفق العُرف القرطبي السابق زمنيًا. تمتدّ المحاريب في كثير من الأحيان إلى ما بعد الجدران الخارجية؛ ومن المحتمل أنّ السبب وراء هذه الخاصية غير المألوفة يكمن في الحاجة إلى المساحة الضرورية لركن المنابر المتحركة – التي ما زالت منتشرة وقتئذ – داخل أو قرب مشكاة المحراب، وكانت أشهر المآذن تلك المطلّة فوق جوامع إشبيلية [440] والرباط ومراكش، وهي منشآت مربّعة تقليدية قليلة الزخرة تشكّل الرموز المتينة والشاهقة للحضور الإسلامي الذي كان يعيش فترة انتعاش متجدّد.

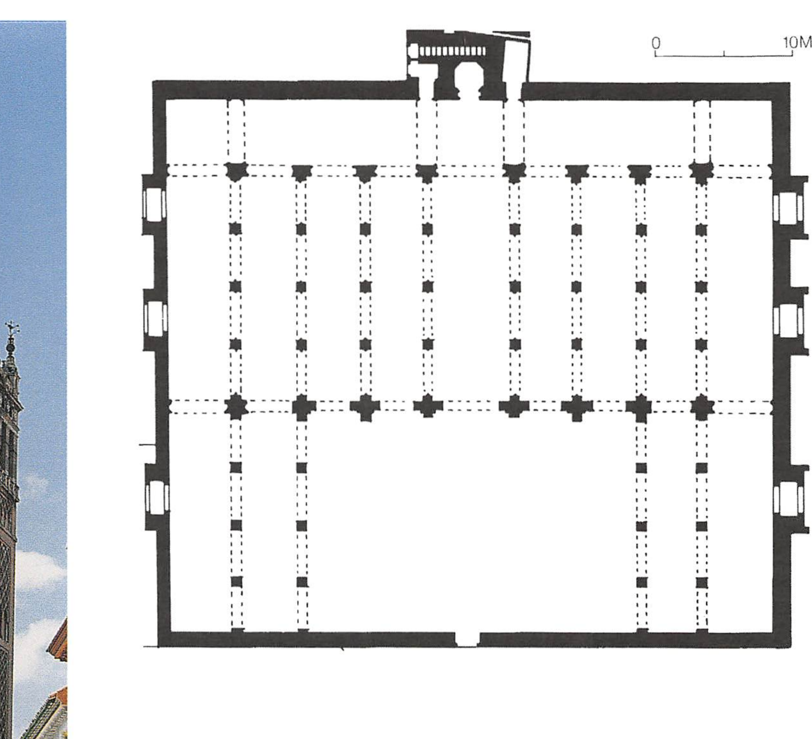
لا نكاد نعرف شيئًا عن الأنواع الأخرى من المنشآت الدينية، باستثناء بعض الضرائح في إفريقية، وقبّة البعديين في مرّاكش [441، 442]، التي لم تُقدّم حتى الآن تفسيرات مقنعة بخصوصها، وتشير كتابة نصية فيها إلى أنّ هذه القبة تعود إلى سنة 510هـ/ 1117م، وهي على شكل مستطيل صغير غير مألوف (7.30 م X 5.50 م) تُغطّيه قبة، ولا توجد نظائر معروفة في الشكل والقياسات ربما باستثناء الكعبة في مكّة، والملاحظ أنّ شكل الكعبة متوازي المستطيلات وليس مُكعّبًا كما يُنظر إليه. والسمة المدهشة لقبّة البعديّين هي طريقة العبور من المربّع إلى القبّة [442]؛ فهي مزيج فريد يجمع درجة عالية من الابتكار بالهندسة الكلاسيكية، بل حتّى الحِيَل المحضة؛ لأنّ الوحدات الإنشائية الفردية تختلف في أحجامها، والظاهر أنّه جرى تكييفها لهذه البناية بعينها في أثناء الإنجاز أكثر ممّا هي مُصمّمة وفق منطق هندسيّ مُحدّد مدروس بعناية. فهي ليست قبّة مقرنص، رغم أنّ مصمّميها كانوا يعرفون على الأرجح بعض المبادئ المتعلّقة بهذه التقنية المعمارية الجديدة. ومع ذلك، فالخاصية المحيّرة حقًّا في هذه البناية هي عدم التأكد من وظيفتها، ويُحتمل أنها كانت ميضأة لم يتّضح بعدُ تاريخها المعماري، أو يُحتمل أنها كانت معلمًا دينيًا تذكاريًا يُذكّر بحرم مقدّس قصيّ كالكعبة، كما يمكن أيضًا أنّ القبة جناح ملكيّ ملحق بمسجد، وشبيهة في ذلك بالقبة الشمالية لجامع أصفهان الذي درسناه آنفًا. والمؤكّد على كل حال أنّها تذكّرنا في حاضرة مغربية جديدة بالأشكال والتعابير المستوحاة من بغداد ومكة – أو كليهما – والمزخرفة بالعقود المتعانقة المنتشرة في الغرب الإسلامي.

يجب أخيرًا أن نقول كلمة حول البنايات المدنية، فقد تبقّى العديد من الحصون جزئيًا في المغرب الأقصى وإسبانيا، كما أنّ بوابات الموحّدين في مرّاكش والرباط [443] أسست الخطوط الرئيسة لكل البوابات الإسلامية الغربية اللاحقة، بعقودها الحدوية العريضة والثقيلة القائمة على الركائز المنخفضة. أمّا قصور وسط الجزائر، فتبدو عند هذه المرحلة من البحث أقرب إلى عمارة المنطقتين الوسطى والشرقية للمتوسط، وقد تناولناها بالدرس في الفصل السابق. وأظهرت إلى النور التنقيبات الأثرية الحديثة نسبيًا وبرامج الترميم المختلفة – ولا سيما في إسبانيا – عدة بقايا جزئية للمساكن الخاصة ومجمّعات القصور العائدة إلى القرنين الخامس والسادس هـ/ الحادي عشر والثاني عشر م، لكنها رُمِّمت بإفراط أو أُعيد استخدامها، وهو ما نشاهده على سبيل المثال في قصير مُرسية العائد إلى ما بين 566–540هـ/ 1171–1146م أو القصر المحصّن في بالاغوير Balaguer. وتبقى أهم هذه المنشآت وأفضلها حالاً حتى اليوم جعفرية سرقسطة [444]، وتحمل اسم أبي جعفر أحمد بن سليمان من بني هود، وهو ملك من إحدى السلالات الصغيرة التي حكمت إسبانيا في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م (475–440هـ/ 1083–1049م). وأُجريت عدة تحويرات على الجعفرية خلال القرون اللاحقة، ومع ذلك يُذكّرنا مظهرها الخارجي الضخم وأبراجها المستديرة بالقصور الأموية المبكّرة، وبالحصون المشيّدة في كل المنطقة المتوسطية. وتتمثل سمتها الأكثر لفتًا للانتباه في ساحتها المستطيلة بحوضيها المترابطين من خلال قناة، وصفّ من العقود (البائكة) المزخرفة ببهاء. وقد اقتُرِح مؤخّرًا أنّ هذه الساحة كانت فضاء للعكاظيات، يجتمع فيه الشعراء حول الأمير وبلاطه ضمن مهرجان من الأحاسيس تتخلله المشروبات والأطعمة والموسيقى والمسامرة.

استمرّت تقنيات البناء الإسلامية الغربية في اللجوء إلى الأعراف السالفة، وتظهر صلة واضحة في الركائز والأعمدة والسواري بالممارسات السابقة. وكانت سقوف كثير من المساجد مسطّحة وخشبية، وتتميز في كثير من الأحيان بتأثيرات بصرية بديعة، كما هي الحال في الكُتبية بمرّاكش. أمّا العقود فتلفت مزيدًا من الانتباه، وهي حدوية بسيطة أو هي في الغالب تنويع للعقود القرطبية متعددة الفِلَق. ومن الجائز أن تتوصّل التحريات والتحاليل المستقبلية إلى تفسير هذا التنويع من خلال الحوار المتواصل بين الأجيال المتتالية

[439] الرباط، جامع، 97–1196م

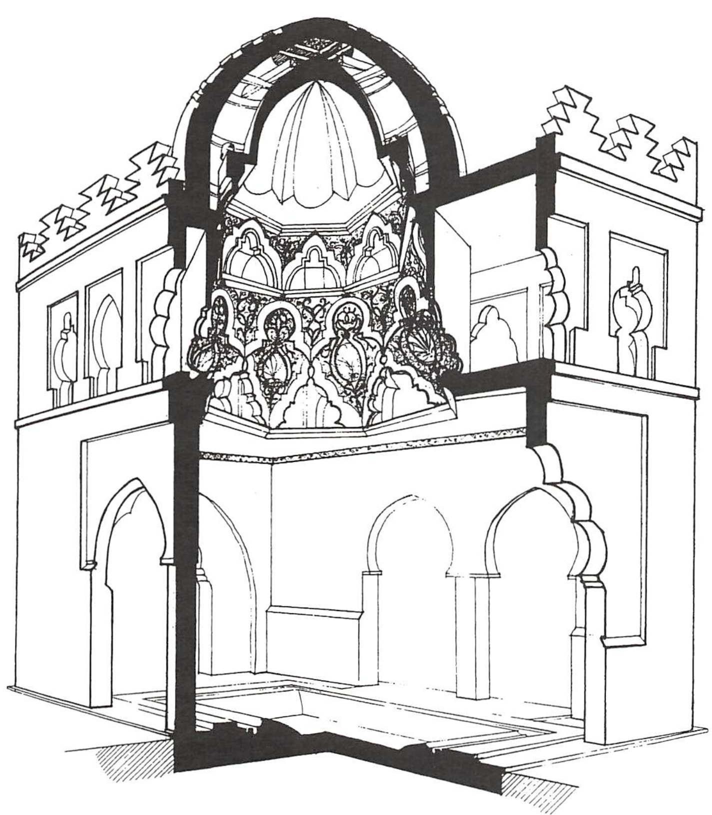


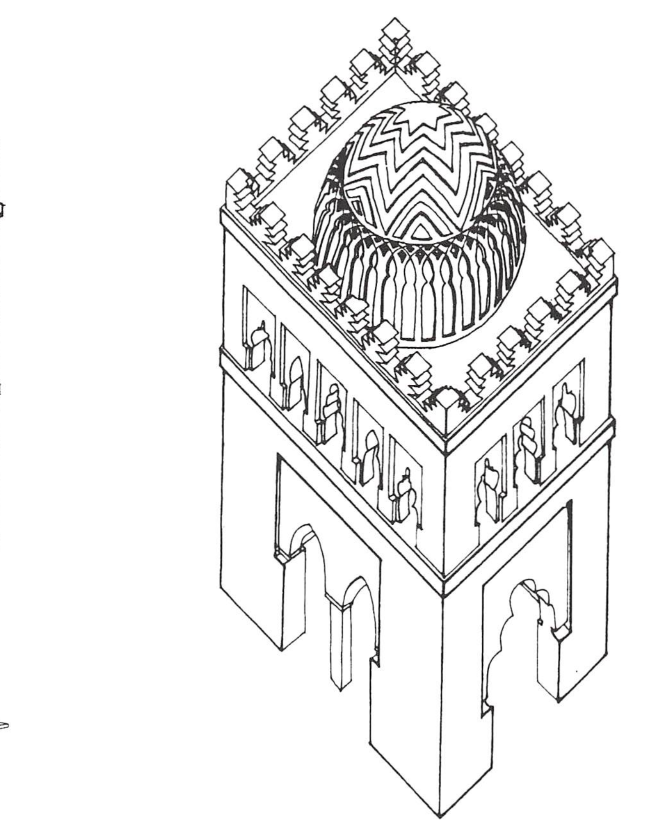


[437] تينمال، جامع ، 1035م، مخطط

[438] تينمال، جامع ، 1035م، منظر عام

[440] إشبيلية، منارة جيراليدا، القرن الثاني عشر الميلادي

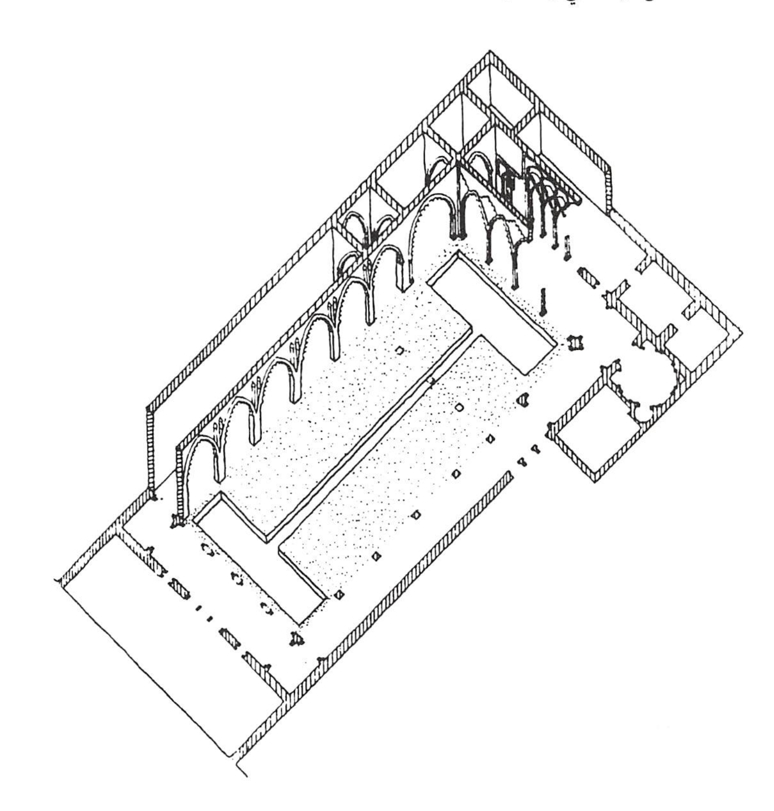




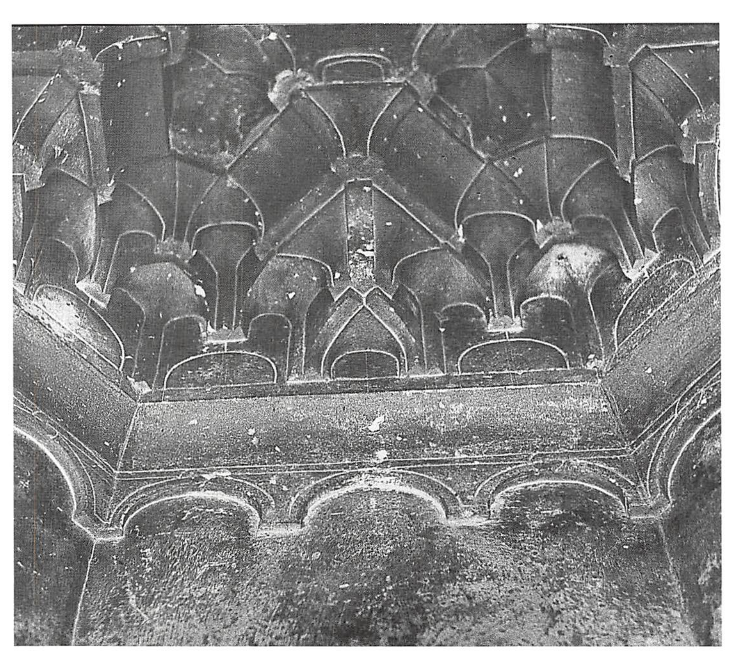
[441] مراكش، قبة البعديين

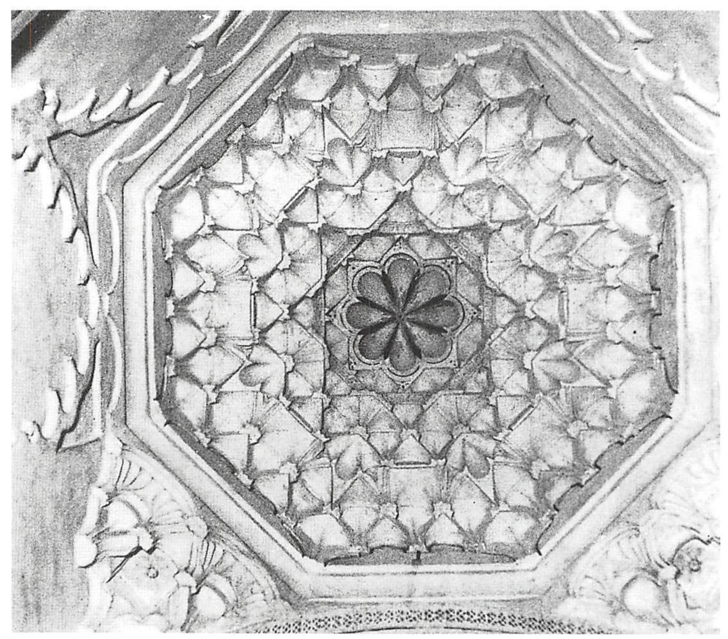
[442] مراكش، قبة البعديين، رسم، منطقة التحول، القبة

[443] الرباط، قصبة الوادية، عصر الموحدين



[444] سرقسطة، الجعفرية، رسم من إرتفاع

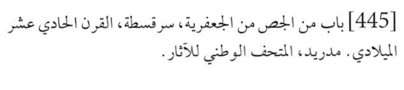




من ولاة الأمور والفنانين، إذ يُحتمل أنهم طوّروا أعمال سابقيهم، ساعين إلى منافسة النماذج القرطبية الرفيعة. لكنّ الدراسات المطلوبة ليست متوافرة حتى الآن، ويوحي إلينا الانطباع الأولي بأنّ النموذج المعماري السابق تواصل دون انقطاع. ولقد سمح استخدام الجص بإنتاج عدد متزايد من الأنماط لتشكيل المساحات الداخلية. وهكذا فإننا نشاهد في تينمال أنّ مستوى ارتفاع العقود يشير إلى أهمية الأجنحة، ليبرز أنّ أهمّها على الإطلاق هي تلك المحيطة بالقبة قُدّام المحراب [446].

تتجلّى الخاصيتان الأكثر أهمية للمنشآت الإسلامية الغربية في ظهور المقرنص وتطوّره من ناحية، وفي تنوّع التصميمات الزخرفية واستخداماتها من ناحية أخرى. وقد بدأت القبة المُضلّعة تختفي تدريجيًا في القرن السادس هـ/ الثاني عشر م، أمّا القبة القائمة على الحنيات المُحوّرة - كقبة البعديين في مرّاكش - فهي نادرة. وقد استُبدل كلاهما بقبة المقرنص التي تطوّرت بادئ الأمر في الأقاليم الإسلامية الشرقية، لتُستورَد على الأرجح من هناك. ولا شك في أنّ مقرنص شمال إفريقيا مشتقّ من النماذج المُطوّرة في أماكن أخرى، لكنّه مع ذلك أصيل من عدّة أوجه. وشُيّد المقرنص على قاعدة مستطيلة أو مربّعة كذلك، لكنّه عمومًا لم يكن حاملاً من الناحية البنيوية، بل حجابًا جصيًا يتألف من القطع المعمارية ويُخفي القبة الحقيقية أو السقف. وكانت بعض مقرنصات فاس [447] وتلمسان، - ولا سيما مقرنص الكابيلا بالاتينا بمدينة باليرمو (انظر الفصل الثامن أدناه) المدهش - معقّدة ومتشابكة فعليًا، وقد تطلّبت دراسات مستفيضة في التخطيط والتصميم. كما تعيّن بوجه خاص تحديد الوحدات الإنشائية الدقيقة التي يمكن تكييفها لأيّ فضاء معماري، وتتكوّن هذه الوحدات في العادة من لوحات مُنحنية ومُمطّطة كالأغشية، مُثبّت بعضها مع بعضها بعض بواسطة شبكة من الأعمدة الصغيرة. رغم ذلك - ومهما كان التعقيد الهندسي الذي تُعبّر عنه - فهي تعكس كذلك في آخر المطاف رتابة زخرفية مصقولة ببراعة، ومكرّرة في غالب الأحيان.

أمّا في مجال الزخرفة المعمارية، فيمكن الإشارة إلى نقطتين، أولاهما أنّ الزخرفة في إسبانيا (المتفرّعة من فنّ قرطبة) في أثناء القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م أكثر تعقيدًا ممّا كانت عليه في البداية في شمال إفريقيا. وتكفي مقارنة الألواح الجصية للجعفرية في سرقسطة [455] التي تكسر بشدة المحاور القرطبية بالتصميمات الهندسية والمعمارية البسيطة والصارمة التي تُحيط بمشكاة محراب تينمال [446]. ويتكوّن الجزء الأوفر من تاريخ الزخرفة المعمارية الإسلامية الغربية من تناوب هذين الاتجاهين: واحد صارم ومحافظ، والآخر إبداعي وواسع الخيال. والنقطة الثانية أنّ الجص كان الوسيلة الزخرفية الأكثر انتشارًا، فقد أتاحت استقلاليّته النسبية عن البنية لحرفيي الزخرفة مجالاً شاسعًا من الحرية في تطوير محاورهم، إضافة إلى أنّ الموتيفات كانت - ربّما - تُلوّن كذلك.

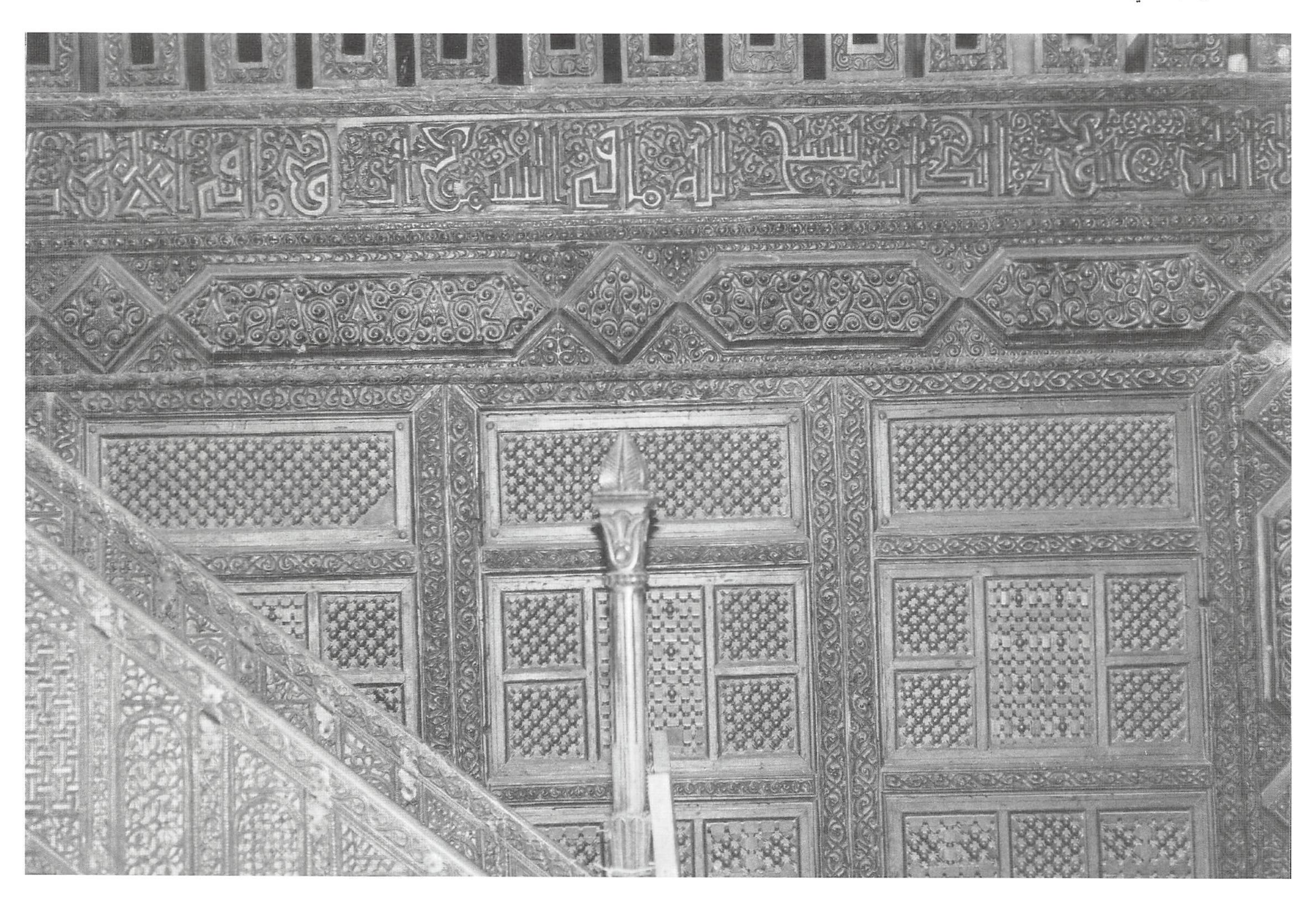


[445] باب من الجص من الجعفرية، سرقسطة، القرن الحادي عشر الميلادي. مدريد، المتحف الوطني للآثار.

[446] تينمال، جامع، 1035م، القبة أمام المحراب

[447] فاس، جامع القرويين، معظمه 1135م، مقرنصات القبة

كانت جلّ التصميمات مشتقة من العمارة. ويصحّ ذلك في مجال المقرنص، وكذلك فيما يتعلق بزخرف المآذن، ولا سيما الثالوث الشهير لإشبيلية والرباط ومراكش. ونشاهد في هذه الحال عقودًا متعددة الفلَق، متقاطعة وتقليدية بما يكفي، تُنسج على شكل زربيّة لتُغطّي مساحة الجدار بحسب ما يراه الفنان ضروريًا. أمّا في الحالات الأخرى فقد تواصل استخدام الكتابة والتوليفات الهندسية والأرابيسك النباتية التي تُبرز المساحات شبه المثلّثة الفاصلة بين الأقواس أو العقود أو جوانب المحاريب. كما تُضفي في حالات أخرى بُعدًا جديدًا على المقرنص، مثلما هي الحال في العديد من لوحات قباب القرويّين. وما زالت ورقات الأقنْث والدالية وسعفات النخلة المنتشرة في الفن الإسلامي الغربي منذ العصور الأموية حاضرة هنا. وإذ نجد بين الفينة والأخرى شيئًا من ثراء التفاصيل واللعب بالنور والظل المميّزة لأفضل إنجازات الخلافة، إلاّ أنّ التصميمات – ولا سيما في المغرب الأقصى – أكثر صلابة وتكرارًا، والورقات جافة. ففي البنايات الموحدية المتأخرة بوجه خاص – كالكُتبية – حلتّ الزخرفة المتينة محل الرفعة الأنيقة لقرطبة. وعلى الرغم من أنّ بعض العلماء الأوائل عدُّوا هذه التحولات انحطاطًا مقارنة بمثالية القرن الرابع هـ/ العاشر م، فلعلّه من الأجدر أن نحاجّ بأنها تُصوّر الذوق الجديد للسلالات البربرية التي وحوّلت من خلال نقائها التأمّلي ascetic puritanism الخاص تراث إسبانيا الأموية، وكانت توحي بقوة إقناع حقيقية، أو تشير على أقلّ تقدير، إلى حضورها، ولا سيما على جدران المساجد وبوابات المدن. ولقد قرأ البعض في هذه النماذج المدنية دلالات أكثر عمقًا من مجرد الزخرفة، كما في الجعفرية حيث يمكن إثبات وجود سياق ثقافي من القصائد ذات



التوجّه الاجتماعي. ويمكن القول إلى حدّ ما إنّ التحريات الحقيقية في الأشكال الزخرفية القروسطية للعمارة الإسلامية الغربية تخطو خطواتها الأولى؛ لأن عليها التخلّص من عبء المقارنة المستمرة بما أنجزته الخلافة خلال القرن الرابع هـ/ العاشر م.

التحف الفنية

عندما استولى الفاطميّون على مصر وأسّسوا القاهرة ليجعلوا منها عاصمتهم سنة 362هـ/ 973م (انظر الفصل السادس)، نصّبوا بولوغين بن زيري واليهم على إفريقية. لكن ما إن وصلوا إلى مصر حتى بدأ يتناقص اهتمام الفاطميّين بالمغرب العربي، لثقتهم ببولوغين. ثمّ اتّضح بعد فترة وجيزة أن سلالة مستقلة - الزيريّين - كانت في طور البروز، تلك السلالة التي سوف تفتتح عصرًا دام ثلاثمئة سنة من السيادة البربرية المطلقة تقريبًا على الأقاليم الإسلامية الغربية، في سعيهم لمحاكاة ولاة أمورهم - وهي ممارسة بدأها والد بولوغين (زيري)، قبل أن يصبح ابنه حاكمًا بمدة طويلة - استولت هذه الأسرة الحاكمة على العاصمة الفاطمية لشمال إفريقيا (صبرة المنصورية) الواقعة على بعد أقلّ من ميل جنوب القيروان.

تُعدّ المقصورة المُصنّعة للجامع الكبير بالقيروان [448، 449] من أجمل الأعمال الفنية التي تُسند إلى الزيريين، وقد أمر بصنعها الحاكم الزيري المعزّ بن باديس (حكم ما بين 406-453هـ/ 1016-1062م) الذي كان حكمه وفق رواية ابن خلدون أكثر الفترات التي شهدها المغرب العربي ثراءً وازدهارًا. والمقصورة حوزة خشبية للحماية، مزدانة بالزخارف البديعة المنقوشة والمحفورة، وتتألف من شريط مسترسل من الخط العريض المزوي على خلفية نباتية، وتُحيط بها زينة على هيئة فتحات السُور، ويمتد تحت هذا الشريط الخطوطي شريط آخر مزخرف على امتداد عدة لوحات بسلسلة من تصميمات الأرابيسك. ويشي العديد منها بدَيْنَها تجاه الأسلوب مائل الحواف الذي رأيناه في سامرّاء أوّلاً، ثم في مصر [83، 99].

ومن المحتمل جدًا أنّ اللوحات المستطيلة والشعاعية المتكوّنة من قطع خشبية منفصلة، والمتبقية من سقف هذا الجامع [450] قد صُنّعت كذلك تحت رعاية الحاكم نفسه، وبسبب آفات الزمان والإنسان لم تتبقّ إلاّ قطع قليلة جدًا من السقوف الخشبية للمساجد القائمة على السواري العائدة إلى الفترة الزمنية التي يُغطّيها هذا المؤلّف، والقادمة من الأقاليم الإسلامية الغربية. لكنّ العدد القليل نسبيًا من عناصر السقوف المتبقية يسمح لنا بأن نحدّد إلى درجة ما أنواع السقوف المألوفة في زمن معيّن، والزينة المحبّذة، والألوان الرائجة، والتقنيات الزخرفية المستخدَمة. إنّ العناصر المتبقية من المسجد الجامع بالقيروان لا تُقدّم لنا أجوبة عن كلّ هذه الأسئلة فيما يتعلق بالعصر الزيري في إفريقية فحسب، بل إشارات للنماذج التي اقتُبِست منها في الأقاليم الإسلامية الوسطى، كذلك. ففي التصميم النباتي





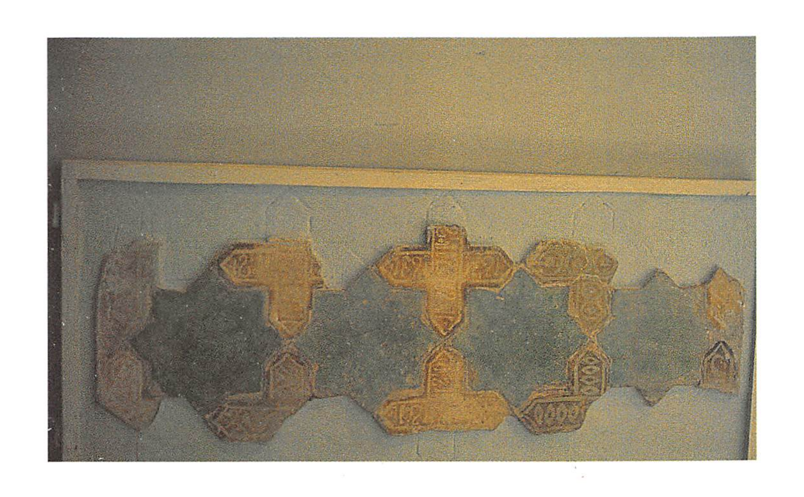
الذي شاهدناه على هذه اللوحة الشعاعية متعددة الألوان على الخلفية الحمراء يتجلّى الموروث ما قبل الإسلامي في الإشارات إلى قرون الوفرة الكلاسيكية وإلى الحواشي اللؤلؤية الساسانية، غير أنّ التفريعات وعددًا من السمات الثانوية تُعيد النموذج الأصلي لهذه الأعمال - بكل تأكيد - إلى العصر الإسلامي المبكّر. وهكذا يجب النظر إلى هذه اللوحات الشعاعية في سقوف الجامع الكبير للقيروان - العائدة إلى القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م - على أنها تعكس السقوف السابقة زمنيًا التي لم يتبقّ منها على ما يبدو إلاّ عناصر قليلة. وبما أنّ لدينا بعض لوحات السقوف الشعاعية المُعاصرة العائدة إلى الترميمات الفاطمية التي أُجريت سنة 426هـ/ 1035م على المسجد الأقصى بالقدس يمكن لنا أن نصرّح - ولا غرابة في ذلك - بأنّ العناصر الزيرية تنتمي إلى الأعراف نفسها، وإن كانت على ما يبدو أقلّ تطوّرًا.

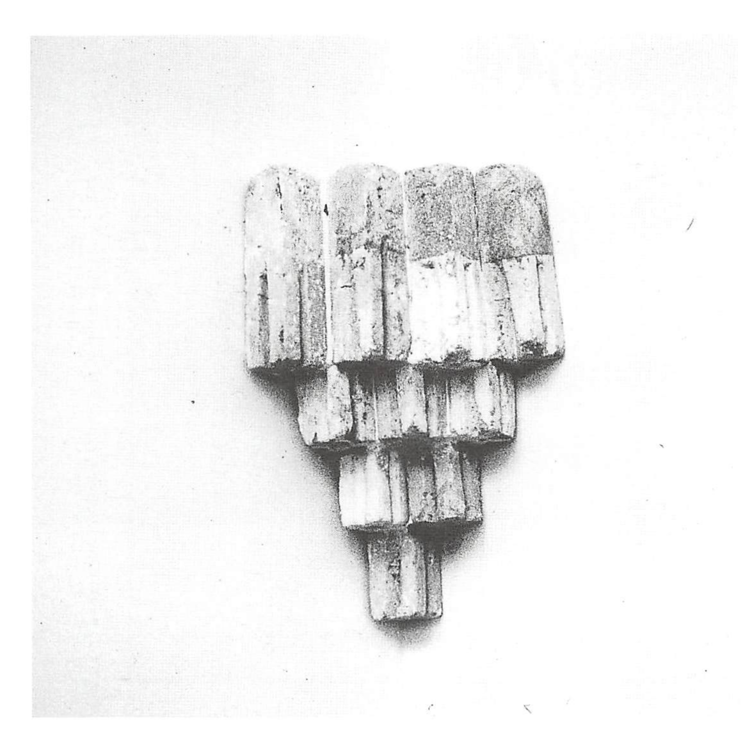
عَيّن - سنة 386هـ/ 997م - أحد الأمراء الزيريّين عمّه حمّاد بن بولوغين واليًا على عشير ومسيلة الواقعتين في الجزائر الحالية، وقد آل هذا التعيين إلى تأسيس سلالة بني حمّاد في المغرب العربي الأوسط سنة 405هـ/ 1015م، كما كان السبب في ثورة زاوي بن زيري (أحد أجداد الأمير) الذي فرّ إلى الأندلس سنة 392هـ/ 1002م ليُعلن وقتها بمعية مجموعة من أقاربه ولاية مستقلّة عاصمتها غرناطة. ومع حلول العقد الثاني من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م أصبح الزيريون في المغرب العربي منقسمين إلى ثلاثة أفخاذ: واحد في إفريقية، والآخر في المغرب الأوسط، والثالث في الأندلس.

تأسست عاصمة السلالة الحمّادية (قلعة بني حمّاد) سنة 398هـ/ 1008-1007م، وقد عرفت هذه المدينة المُحصّنة ازدهارًا غير متوقّع وزيادة في عدد سكّانها عندما دمّرت قبائل بني هلال وبني سُليْم القيروان عام 444هـ/ 1053م. ولجأ الإفريقيون عمومًا وسكان القيروان بوجه خاص إلى العاصمة الحمّادية بحثًا عن موطن آمن، وقدِم العلماء والطلبة والحرفيّون والتجار من كل حدب وصوب، إذ جلبتهم الفرص الهائلة التي تقدّمها القلعة لمن يتخصص في العلوم والفنون ومن يشتغل بالتجارة، وكانت القوافل تتوافد على المدينة قادمة من العراق والحجاز ومصر وسوريا وكل مناطق المغرب العربي.

كانت المنشآت التي تُعمّر عاصمة الحكم مُزخرَفة بعناية مدروسة وذوق رفيع، ونظرًا إلى هجرة الحرفيين الإفريقيين - المُشار إليها - إلى هذه العاصمة الجبلية فلا غرابة في أن تظهر على كثير من الزخارف والتّحف المُصنّعة للحكام الحمّاديين ورعاياهم أصولٌ أغلبية وفاطمية وزيرية إفريقية، ثمّ عباسية من بلاد ما بين النهرين. كان الجص المنقوش والملوّن أحد المواد المستخدَمة لهذه الزخرفة المعمارية. ولم تنتشر موجة هذه الزينة من الحاضرة العباسية باتجاه الشرق فحسب [206]، بل كذلك باتجاه الغرب، مرورًا بإفريقية. وازدانت بنايات قلعة بني حمّاد بالجص - ولا سيما تلك التصميمات الهندسية المتكررة بلا نهاية - التي تُعطي للزخرفة مظهر الزربية المنسوجة، بل يبدو أنّ هذه التصميمات كانت - عبر مرورها بمنشآت كالجعفرية بسرقسطة [445] - وراء ولادة العُرف الفنّي في الأندلس الناصرية الذي أنتج الخطوط الجصية الرائعة على جدران قصر الحمراء وغيره من البنايات ذات الصلة.

كانت الزخارف الخزفية اللمّاعة وسيلة أخرى لتجميل منشآت هذه العاصمة الحمّادية، ويبدو أنها أُنتجت كلّها على المكان عينه، ويجد الباحث نفسه أمام إغراء شديد يتمثّل في تخمين أنّ البلاطات الخزفية المتعامدة ذات البريق المعدني [451] - وقد عُثر عليها متزاوجة مع بلاطات مثمّنة فيروزية أو خضراء وأحادية اللون - يتعيّن إسنادها إلى الحرفيين المهاجرين المذكورين أعلاه. ولعلّهم جلبوا هذه التقنية معهم ثم أنجزوا البلاطات بأنفسهم، أو درّبوا الصنّاع المحليين على إنتاجها. واستُخرجت في قلعة بني حمّاد تسع وأربعون بلاطة من هذا النوع، وقد عُثر عليها في قصر المُلك وقصر المنار العائدين إلى ما بين 460هـ/ 1068م و 483هـ/ 1091-1090م، وهو إطار زمني يدعم هذه الفرضية.





[452] عنصر بنائي مطلي بالألوان أحادية، كل جزء 16 x4.6سم. متحف سطيف، سطيف، الجزائر

وكما كانت الحال في إفريقية يبدو أنّ هذه التقنية الفاخرة كانت مُخصّصة حصريًا تقريبًا للزخرفة المعمارية. أمّا موتيفات هذه البلاطات، فهي نصّية ونباتية (سعفات في الغالب) وهندسية (أكثرها أشكال مدبّبة وشرائط متموّجة).

رغم أنّ الزخرفة المعمارية الخزفية أدّت - كما رأينا - دورًا في زينة البنايات في كلّ من الأقاليم الإسلامية الوسطى والغربية خلال العصر الإسلامي المبكّر، إلاّ أنّنا نجد أنفسنا غير مجهّزين البتة لتفسير انتشار هذا الزخرفة التي عُثر عليها في قلعة بني حمّاد. ولا تقتصر قلة مواردنا الدراسية على المجال الكمّي، بل تمتدّ إلى الأشكال التي اتّخذتها هذه الزخرفة كذلك. وقد استُخدمت عدة أشكال جديدة إضافة إلى المربعات البسيطة، والأقراص، والنجوم، والأشكال المتعامدة والمثمنة، أو مزيج من تلك التي شاهدناها في سامرّاء ومختلف عواصمَ إفريقية. ونجد في هذا المقام عناصر معمارية خزفية لمّاعة لأوّل مرة. كما تكتسي أهمية خاصة وفريدة سلسلة الخزفيات المطلية جزئيًا بالمادة اللمّاعة (وهي مربّعة في مقطعها الطولي يتخللها شق في وسط كل جانب، يجري على طول القطعة، ولها مساحة مقعّرة صغيرة تتوسط أسفلها) [452] المذكورة أعلاه. ويغلب الظن أنّها كانت تولَج تحت السقف لتُكوّن أطنافًا مسنّنة صغيرة، أو تُركّب على مستويات مختلفة لتشكّل كورنيشَ من المتدليات. وبما أن هذه القطع الخزفية لم تكن قادرة على حمل أيّ ثقل، فقد كانت لها وظيفة جمالية بالأساس.

إلى حدّ هذا العصر لم تؤدِّ الزخرفة المعمارية الخزفية اللمّاعة في أيّ مكان من العالم الإسلامي الوظيفة الكبيرة التي أدّتها في قلعة حمّاد. فالزخرفة المعمارية الخزفية المبكّرة لم يكن هنا مصدر إلهام فحسب، بل نجد كذلك أنّ العديد من الأشكال تُرجمت إلى المادة

[454] قارورة عطر فضية مذهبة ومرصعة بالنيالو. يعود تأريخها إلى ما قبل 1044م وبحلول 1103م، الإرتفاع 15.6سم. متحف مقاطعة تيرويل، تيرويل، إسبانيا

[453] صندوق عاجي، مؤرخ بتاريخ 441هـ/ 50-1049م، 23 x23.5 x34سم. المتحف الوطني للآثار، مدريد







[455] تفاصيل من حوض رخامي، 42 x 67 x 170سم. متحف المودن، شاطبة، إسبانيا

الخزفية بينما ظهرت في الأصل بالجص أو الطوب أو الرسم أو الحجارة. ولقد انطلقت موجة هذا النوع من الزخرفة المعمارية من قلعة بني حمّاد ومن بجاية: (العاصمة الحمّادية اللاحقة على الساحل المتوسّطي) لتنتشر لا في إسبانيا والمغرب فقط - حيث أصبحت سمة مميّزة لعمارة تلك القرون - بل في أوروبا كذلك.

على امتداد الجزء الأكبر من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م (سواء في أثناء انهيار الدولة الأموية أو بعد سقوطها كليّةً سنة 421هـ/ 1031م) حكم عدد من الملوك المستقلّين عُرفوا بملوك الطوائف تلك المنطقة في الأندلس التي كانت سابقًا تحت حكم الخلافة بقرطبة، وكان أهم ملوك الطوائف حكّام غرناطة وسرقسطة وإشبيلية وطليطلة. وسبق أن رأينا في العصر الإسلامي المبكّر كيف أنّ دورة التبنّي والتكييف والتجديد في مجال التحف الفنية في الأقاليم الإسلامية الوسطى كان لها صدى لدى مختلف المراكز الفنية المعاصرة في الأقاليم الإسلامية الغربية، ولم تشكّل الأعمال المنتَجة في المغرب العربي خلال الفترة القروسطية اللاحقة استثناءً من هذا المنوال. وهكذا فإنّ النسخة الغربية للفنّ الإسلامي الكلاسيكي المبكّر التي تطوّرت في الأندلس وشمال إفريقيا قبل عام 390هـ/ 1000م ازدادت تطوّرًا خلال القرنين والنصف اللاحقين. وبالفعل - ولا سيما فيما يتّصل بالأندلس - تتّضح تأثيرات النسخة الخصوصية لشبه الجزيرة الإيبيرية من الفنّ الإسلامي الكلاسيكي؛ لأنّها أُنجزت خصّيصًا لملوك الطوائف ورعاياهم. لكنْ - إضافة إلى ذلك - تظهر تأثيرات أعمق مصدرها النُّسخ المُنتَجة في مصر وشمال إفريقيا، ولقد كانت هذه المصادر بالغة التأثير خلال الفترة التي نحن بصدد دراستها؛ لأنّ المبادلات التجارية والروابط العائلية حافظت على الصلة الوثيقة بين ملوك الطوائف، وبلاطات الحكم في الساحل الجنوبي للمتوسط.

توقّفت ورشات قرطبة ومجمّعات قصور المدينة الزهراء عن تصنيع التحف العاجية الزخرفية الأنيقة في أثناء عصر انحطاط الدولة الأموية، لكنّ مركز مقاطعة قوينكة Cuenca استمرّ في إنتاج هذه العلب الفاخرة، ويظهر ذلك بكل وضوح على الحُقّة [453] المُصنّعة في عصر ملوك الطوائف بطليطلة، كما يظهر تأثير الأسلوب الفني لحقبة الخلافة المبكّرة. غير أنّ التصميمات أصبحت مسطّحة وأكثر تكرارًا [145].

في المقابل تتميّز قارورة العطر الفضّية المذهّبة المزخرفة بتطعيم النيالو [454] بتأثيرات محلية، كما تظهر عليها كذلك تأثيرات من خارج شبه الجزيرة الإيبيرية. فالتصميمات الحروفية المتناظرة والبارزة تشي باعتمادها على كلّ من تراث العصر القديم والتراث الساساني للفن الإسلامي المبكّر، وهي تذكّرنا بتكييف هذا التصميم في اللوحات الشعاعية للسقوف في إفريقية [450]، وباللوحات الخشبية للأبواب الفاطمية المعاصرة، كما أنّ طريقة زخرفة الورقات نفسها تُذكّر بالأعراف الإفريقية والمصرية. وإنّ مقارنة هذه التفاصيل على القارورة، بتلك الواردة في مقصورة القيروان [449] وعلى الحقّة المُصنّعة للوزير الفاطمي صدقة بن يوسف [339] مثيرة ولافتة للانتباه بوجه خاص.

كان الحوض [455] نافورة على الأرجح، ويُعرف في الغرب باسم بيلا دي خاطبة Pila de Jativa، وتبدو عليه تأثيرات فاطمية قوية، ولا سيما في الواقعية التي تُميّز بعض الدوائر المرسومة على الشريط الزخرفي المحيط كليّةً بالحوض، وبعض الموتيفات نفسها. ورغم أنّ الأيقنة التشخيصية ليست غريبة على إسبانيا في العصر الوسيط -ولا سيما في



[456] أسود حجرية، يعود تأريخها إلى الربع الثالث من القرن الحادي عشر ميلادية. في موقعها الأصلي، قصر الحمراء، غرناطة

العُلب العاجية الأموية – فقد استُبدلت المشاهد اللاشكليّة واللارسمية التي كانت رائجة في مصر بالتمثيلات الطّقَسية الجامدة المألوفة أكثر في الأندلس.

يُعدّ الزيريون في قرطبة أكثر ملوك الطوائف ثراءً، وأقربهم لحكّام إفريقية والمنطقة الوسطى في المغرب العربي، وتُسند إليهم التماثيل الحجرية للأُسود الاثني عشر التي أُعطي اسمها للفناء المُسمّى اليوم: (بهو الأُسود في قصر الحمراء) [456]، والأُسود المحيطة بحوض البرطال Partal Pool في مجمّع القصور ذاته. وإذ يُعتقد أنّ هذه السّباع أُنجزت لقصر يوسف، وزير الأمير الزيري باديس (حكم ما بين 468-428هـ/ 1037-1076م)، فالأرجح أنّها استُخدمت على منوال نظيراتها المُنجَزة للأمير الحمّادي ببجاية المعاصرة. ويرِد وصفٌ لها في قصيدتين مختلفتين من العصر الوسيط تذكُران حوضًا تحيط به أسود رخامية رابضة، ينبثق الماء من أفواهها عائدًا إلى الحوض. وقد رأينا سابقًا أهمية الدور الذي تؤدّيه أحواض الماء الكبيرة في المنشآت المعمارية التي أنجزت في عصر الخلافة الأموية الشرقية والغربية، وعصرَي الإمارة الأموية والأغلبية في إفريقية. وقد تواصلت هذه الموجة في إفريقية الفاطمية والزيرية، كما في عاصمتَي الحمّاديين. ولقد تبقّى عدد من أفواه الينابيع المُصنّعة من سبائك النحاس على هيئة حيوانات بأربعة قوائم [150]، لكن لم يتبقّ من الحجرية منها إلاّ عدد ضئيل جدًا.

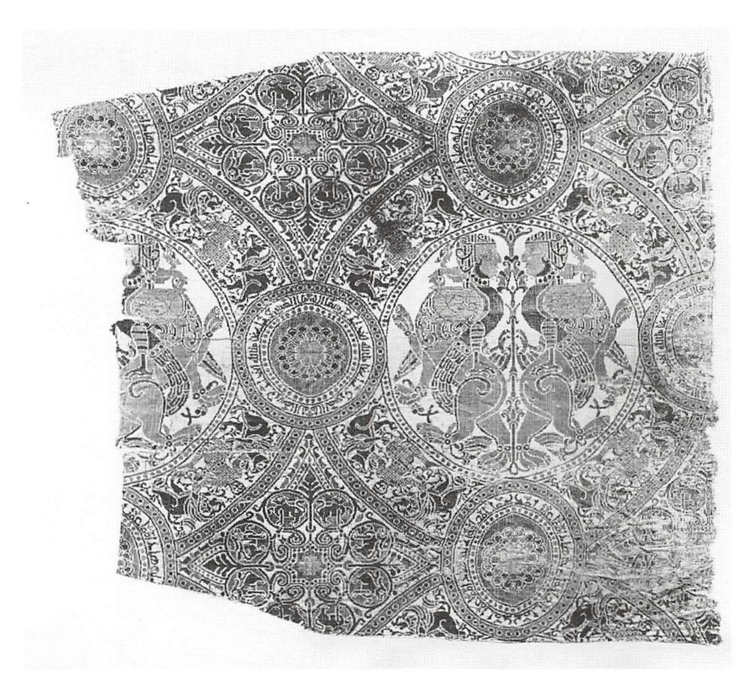
عُرفت السلالات اللاحقة في شمال إفريقيا والأندلس – ولا سيما المرابطون والموحّدون – عند بداياتها بطهرانيّتها، لكنّ هاتين السلالتين سرعان ما اشتهرتا بأناقة البلاط وفخامته. وقد وَجد لديهما أكبر العلماء المعاصرين الضيافة والترحاب، كما أنّ الميل إلى الأناقة والذوق الرفيع ألهم الحرفيين لإنجاز أعمال فنية جديدة عالية الجودة. ومثلما هي حال العديد من ملوك الطوائف، كانت هاتان السلالتان من أصول بربرية، ويتناول بالفعل هذا الفصل بأكمله – إلى حدّ بعيد – الفنون التي أُبدِعت تحت حكم أفراد هذه المجموعة ذات الأصول الإفريقية الشمالية ما بين 627-390هـ/ 1230-1000م.

تسمح لنا سلسلة من التحف المتميزة – المُؤرّخة أو التي يمكن تأريخها – بأن نتتبّع بدقة تطوّر المنابر الخشبية المنقوشة، وكذلك المنقوشة والمطعّمة التي أُنجزت تحت حكم هاتين السلالتين البربريّتين. وتبعًا للممارسة المغاربية المتداولة فقد كانت كل هذه المنابر مزوّدة بعجلات كي يمكن إخراجها إلى المسجد أيام الجمعة، ثم ركنها في غرفة مُخصّصة لها باقي أيام الأسبوع.

أُنجز أقدم منبر عائد إلى هذه الحقبة سنة 490هـ/ 1097م للجامع الكبير بالجزائر العاصمة، وهو مماثل في تركيبته لمنبر الجامع الكبير بالقيروان [143] الذي سبقه بقرون. ومثل نظيره فهو بدوره مزيّن بالزخرفة المنقوشة فقط، ومع أنّ الموتيفات نباتية وهندسية أيضاً، إلا أنها أكثر تناسقًا ولطفًا.

[457] منبر مصنوع من العظم وأنواع متعددة من الخشب من جامع الكُتُبيّة، مراكش، بدء بناؤه 532هـ/ 1137م، 3.86 x 0.90 x 3.46م. قصر البديع، مراكش





[458] أجزاء من غشاء حريري مذهب، 45 x 50سم. متحف الفنون الجميلة، بوسطن

أما منبر جامع الكُتُبيّة بمرّاكش [457] الذي أُنجز بعد أربعين سنة فهو الثاني في التسلسل الزّمني وفي مراحل تطوّر هذه المحاريب المغاربية، وهو الأكثر شهرة أيضًا والأجْود من بين المنابر المتبقّية في المجموعة. ويُشير أحد النصوص المنقوشة عليه إلى أنّ إنجاز هذه القطعة الفنيّة الفريدة بدأ سنة 531هـ/ 1137م إبّان حكم الأمير المرابطي علي بن يوسف (حكم ما بين 537-499هـ/ 1143-1106م)، وأنه صُنع في قرطبة للمسجد الجامع بمرّاكش عاصمة المرابطين. وتُعدّ هذه المعلومة مهمة جداً لأنّ المنبر الأسطوري للجامع الكبير بقرطبة لم يَعُد موجودًا، وقد أمر بصنعه الخليفة الأموي الأندلسي الحكم الثّاني (حكم ما بين 365-349هـ/ 976-961م). وتُفيدنا المصادر النصيّة المعاصرة أنّ هذا المنبر كان مزخرفًا بالخشب المُطعّم، ممّا يجعله أوّل تحفة فنية من هذا القبيل معروفة بالزخارف المُشار إليها. ونجد هذا التنوع اللّوني النّاجم عن استخدام العظم ومختلف أصناف الخشب في منبر جامع الكتبيّة كذلك، حيث يخلق تشكيلة عريضة من التّصاميم والموتيفات، وهو مُستَخدم بالفعل في التّزويق المحيط بالعناصر الهندسيّة على رافعات المدارج وعلى الأطر، وعلى سند الكرسيّ كذلك. وإضافة إلى ما سبق نجد على الجوانب المثلّثة للمنبر لوحات خشبية مُشَبّكة الزّخارف تَستخدم تصاميمَ نباتية رقيقة محشوّة ما بين التزويق الذي يُؤطّر العناصر المتكرّرة بلا نهاية، وهي تتولّد عن سلسلة من النّجوم ذات ثمانية رؤوس موزّعة بشكل دقيق. وتجدر الملاحظة أنّ كلّ مكوّنات هذه التّركيبة المعقّدة المدهشة مُوزّعة على نحو جميل.

وعلى نقيض ذلك إنّ المنبر المرابطي الوحيد في جامع القرويّين بفاس المتأخّر زمنيًا بعض الشيء (اكتمل سنة 538هـ/ 1144م) يعرض عنصرًا متكرّرًا بلا نهاية، وهو أقلّ روحانية من نظيره في المسجد الجامع بمرّاكش، كما أنّ التّطعيم والنّقش في الألواح المرصّعة متعدّدة الأضلاع أقلّ تعقيدًا وتشابهًا. ويُوجد منبر آخر قريب منه أسلوبيًا في جامع القصبة في مرّاكش، وقد أمر بصنعه الأمير الموحّدي أبو يوسف يعقوب المنصور (ما بين 591-584هـ/ 1189-1195م). ونُلاحظ أنّ التصاميم الهندسيّة المتعانقة قد طُوّرت بقياسات أكبر، لكن في مساحة أصغر، ممّا نتج عنه انطباعٌ شكليٌّ أكثر ثقلاً.

واستُخدم التّطعيم في الشّرائط الهندسيّة، وكذلك في جزء من عناصر التّعبئة، ويعطي ذلك تأثيرًا إجماليًا شديد الفخامة. غير أنّ هذا الأسلوب لم يرتق إلى درجة الجودة ذاتها في أواخر العصر الموحّدي، كما يُمكن أن نرى ذلك على منبر جامع الأندلسيين بفاس (605-599هـ/ 1209-1203م) الذي يتميّز بخلوّه من التّطعيم، وبلوحاته المنقوشة بأقل عناية. ونلاحظ العودة إلى استخدام البوّابة بعد أن تخلّى عنها الحرفيّون على ما يبدو سنة 490هـ/ 1097م، أي بعد إنجاز منبر الجزائر، غير أنّ هذه البوابة المكلّلة بعقدٍ صدفي حدويّ الشكل قائم على أعمدة رقيقة تُعطي المنبر مزيدًا من الأبّهة الرسميّة.

بالنظر إلى امتياز المهارات الحرفيّة الّتي نشاهدها على هذه التّحف المصنّعة للبنايات الدينية لا يَسَعنا إلاّ افتراض أنّ المنجزات الخشبيّة المستخدمة في المنشآت المدنيّة في الأقاليم الإسلامية الغربيّة إبّان العصر الوسيط كانت جيّدة بدورها.

نَجَتْ عدّة مجموعات من الأقمشة الحريرية المنسوجة العائدة إلى المرابطين والموحّدين. وكانت هذه المنسوجات محبّبة في البلاط الإسلامي وعبر أوروبا كذلك. ويعود إلى حدّ كبير السّبب في بقائها إلى استخدامها ملابسَ من قِبل رجال الدين المسيحيين، وأكفانًا لرُفات قدّيسيهم. تُشير السجلاّت التجارية التي عُثر عليها في جنيزة القاهرة إلى أنّ الأندلس تحت حكم هذه السلالات البربرية كانت البلاد الرّائدة في إنتاج المنسوجات، سواء في ما يتعلق بالموادّ الخام أو بالمنتجات الجاهزة. وكانت للمرْية بوجه خاصّ "أوسع العلاقات مع باقي العالم الإسلامي"، كما كان لها مرفأٌ للسّفن المسيحية". وكانت تفتخر بما لا يقلّ عن ثمانمئة نول لنسج الملابس الحريرية والبُرود الثمينة، وألف نول للبروكار

[459] تفاصيل من أجزاء من رداء حريري. يعود تأريخه إلى ما بين 1107م و1143م. تقريباً 1.25 x 5م. أبريشية كوينتانا أورتونيو، برغش



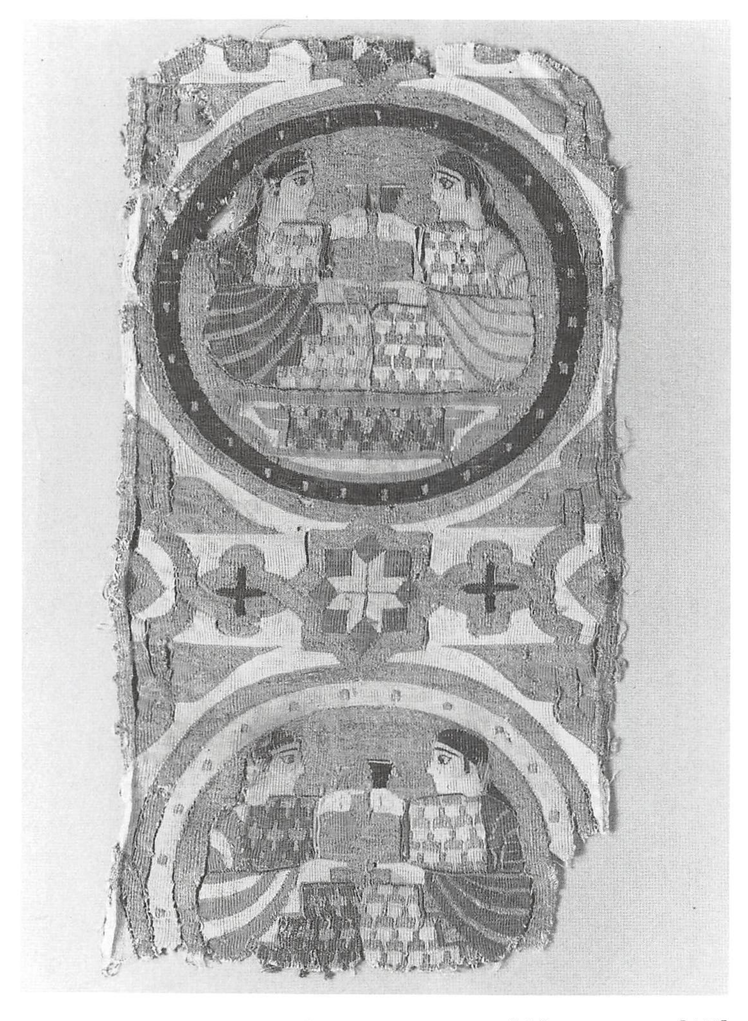
المُطرّز الرّائع، ومثلها لمختلف أنواع الأقمشة الأخرى. وقد كان بعضها مزدانًا بـ "التصاميم الدّائرية"، بينما كان غيرها يُوحي بأنّه مصنّع في بغداد أو جرجان أو أصفهان الإيرانية، أمّا مراكز النّسيج الأندلسية الأخرى فكانت مُرسيا ومالقة وغرناطة وبياسة وإشبيلية.

لقد وصل إلينا عدد كبير من تلك الأقمشة الأندلسية ذات التصاميم أصيلة بغداد. وهي تتقاسم كلّها خاصية تقنية تُعرف بـ "المصابيح المُطرّزة" Brocaded lampas، أي مخطط لوني يتألف من الأحمر البرتقالي والأزرق أو الأخضر على خلفية عاجية اللون مطرّزة بالأسلاك الذهبية، وبأسلوب زخرفيّ يتألف من سلسلة من دوائر تتوسّطها تصاميم صارمة. وتوجد قطعتان من هذه الأقمشة تسمحان بإسناد التّصميم والتّخطيط بصفة مؤكّدة إلى الخلافة العباسية، وقطعة ثالثة تسمح بتأريخ المجموعة. وسبق أن أشرنا إلى قطعتَي قماش أندلسيتيْن عند دراستنا لإنتاج النّسيج العباسي في العصر الوسيط، ونقصد بهما رقعة ليون وقطعة الحرير [458] اللّتين توفّران أدلّة قطعية على التأثير المباشر لبغداد في فنّ النّسيج الأندلسي، لأنهما تحملان موتيفات زخرفية بداخلها كتابات عربية بالخط المزوي تشير إلى أنهما صُنّعتا هناك، بينما الحقيقة أنّهما منسوجتان في إسبانيا، وعلى الأرجح في المرية.

وإذا التفتنا إلى قطعة الحرير المذهّبة [458] نشاهد داخل كلّ دائرة زوجًا من العنقاء تديران ظهريهما، تتوسّطهما شجرة ويحيط بهما إطار مُجزّأ إلى أربعة أقسام على هيئة أربع ميداليات أصغر حجمًا، تحوي كل واحدة نصًا مكتوبًا وكائنًا جاثمًا يمسك بأقدام زوج من العنقاء، فهل صُنِعت هذه الأقمشة مُقلّدةً الأقمشة البغدادية، وبنِيّة مخاتلة المستهلك الأندلسي؟ أم أنّها ببساطة نُسَخ عن المنوال الرائج في صناعة الحرير وقتئذ؟ ورغم وضوح دلالاتها فلن نعرف أبدًا كيف كان الناس ينظرون إلى هذه المنتجات في أندلس العصر الوسيط، ولن نتمكّن من تحديد قيمتها.

أمّا قطعة النسيج المؤرّخة المنتمية إلى هذه المجموعة فهي غِفارة تُغطّي الرأس وتنسدل على العنق chasuble تتكوّن من رُقع حريرية يرِدُ عليها اسم الأمير المرابطي: علي بن يوسف بن تاشفين (حكم ما بين 537-500هـ/ 1143-1107م)، وتسمح لنا هذه التحفة التاريخية بتأريخ المجموعة برمّتها في حدود النصف الأوّل من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م. وصُنّعت هذه الغِفارة للأمير ذاته الذي أمر بصنع المنبر البديع لجامع الكُتُبية [457]. ويتألّف تصميمها من دوائر عريضة، إهليلجية بعض الشيء، تحتوي كل واحدة منها على زوج من الأسود تُدير ظهورها، وتحيط بشجرة رُسمت بأسلوب تجريدي [459]، ويربض تحت قوائم الأسود زوج من الحيوانات الصغيرة، بينما رُتّبت بطريقة متناظرة أزواج من العنقاء تُحيط بشكل نباتي حول إطار الميدالية وما بين الحواشي المُزيّنة بالحبيبات الكروية، أمّا الفضاءات الفاصلة بين الميداليات فقد زُخرفت بسعفات النخيل المتناظرة على الجانبين.

تظهر على بعض الأقمشة الحريرية المنتمية إلى هذه المجموعة مُغايرات للتصميم الأساسي الصارم داخل الميدالية، فعلى إحدى القِطع الشهيرة - مثلًا - تُشبه التركيبة مثيلاتها التي درسناها آنفًا، غير أنّ الشجرة المركزية استُبدِلت بصورة أمامية لوجه مُقاتل تُحيط ذراعاه برقاب الأسود الرابضة التي تبدو مُعلّقة في الهواء كأنّما تختنق بين يديه، والأرجح أن التصميم الأساسي الذي نجده على كلّ هذه الأقمشة المرابطية كان معروفًا في فرنسا زمن الملك لويس فيليب (حكم ما بين 619-575هـ/ 1223-1180م)، إذ يُكوّن النموذج الذي اقتُبست منه رسوم سقف السرداب في كاتدرائية كليرمون فرّاند. وكما أشرنا سابقًا فمن الجائز أنّ المرية كانت مركز إنتاج هذه الأقمشة، لأنّنا نعرف أنّها كانت تُصنّع خلال



[460] قطعة حرير، الإرتفاع 34.9سم. متحف كوبر هيويت، نيويورك

القرن السادس هـ/ الثاني عشر م أقمشة حريرية عليها تصاميم دائرية.

أمّا الأقمشة الحريرية المنسوجة والمُسجّفة فقد تنتمي إلى مجموعة ثانية أسلوبها أقل صرامة، حيث تحتوي صفوف الميداليات الصغيرة على عازفين وندمان وغيرهم من الشخوص البلاطية. وتبرز من بينها قطعة الحرير المدهشة التي رُسمت عليها "نساءٌ يَشربن" [460] تظهر في كل ميدالية امرأتان متقابلتان، تُمسك إحداهما كوبًا والأخرى زجاجة. ويبدو أنّ الأرْيحية النسبية للمشهد والعناية التي أوليت لمثل هذه التفاصيل تُذكّرنا بالحرّية المُتاحة في مجال رسم المخطوطات التي جرى تكييفها للمتطلّبات التقنية للنسيج الأقلّ ليونة ومرونة.

يروي ابن خلدون أنّ الحكّام الموحّدين الأوائل لم يعتمدوا "الطراز" للأنسجة، ولا أقمشة الحرير الخالص ولا الحليّ الذهبية، مُتّبعين في ذلك نمط الحياة المُخشوْشنة التي تعلّموها من مؤسّس السلالة (ابن تومرت)، ولم يعتمدوا مؤسسة الطراز إلاّ في المرحلة الأخيرة لحكمهم. ونلاحظ أنّ منسوجاتهم تتميّز بالفخامة والجودة العالية، لكنّها لا تشمل إلاّ القليل من الأشكال التمثيلية. وعلى هذا الأساس يُمثّل البيرق [461] العائد إلى ما بين 647-608هـ/ 1250-1212م المنسوجات الموحّدية أكثر ممّا تُمثّلها قطعة الحرير التي رُسمت عليها "نساء يَشربن"، والتي درسناها منذ قليل، فالبيرق مُزدان حصريًا بالزخارف الهندسية والنباتية والحروفية، والملاحظ أنّ أسلوب الكتابة المُستخدم هنا يميّز بوجه خاص المنسوجات الموحّدية والفنون المُعاصرة الأخرى أيضًا.



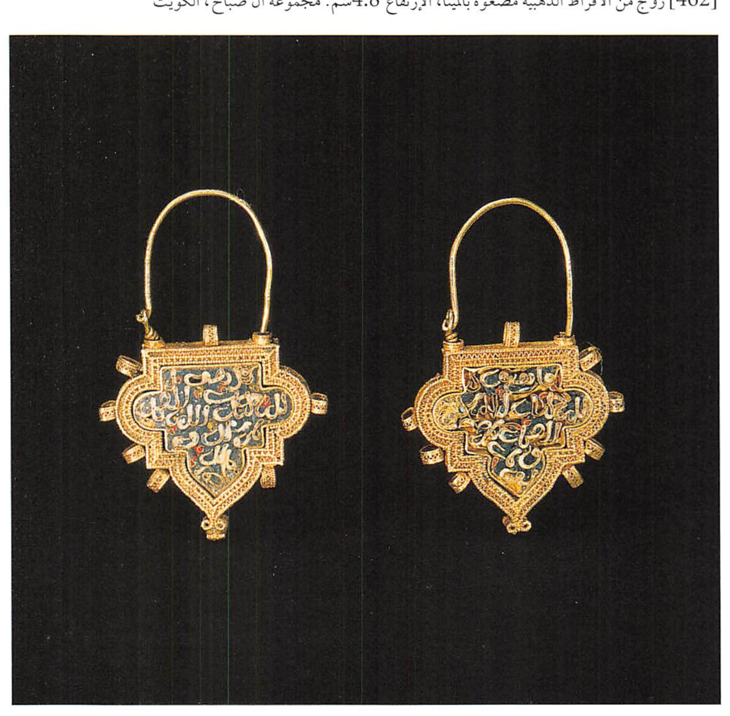
[461] بيرق من ورق الرق والحرير المذهب. يعود تأريخها إلى ما بين 1212م و 1250م، 330 x 220سم. التراث الوطني، متحف أقمشة العصور الوسطى، دير القديسة ماريا الملكي، برغش

فالخطّ النسخي ذاته يُزخرف كذلك منتجات فنّ المجوهرات - النّادرة جدًا - التي صيغت إبّان حكم هذه السلالة. وكما كانت الحال خلال عصر ملوك الطوائف [454] فقد واصلت التحف المُصنّعة بالمعادن الثمينة إبّان حكم الموحّدين الأعراف الموروثة عن منتجات مصر وسوريا في أثناء الحقبة الفاطمية. والأرجح أنّ هذه الملاحظة تنطبق كذلك على المرابطين، رغم غياب أيّ تُحف معدنية ثمينة يُمكن إسنادها إلى هذه السلالة. فقرطا الزينة [462] يشيان باعتماد كامل على النماذج السابقة العائدة إلى القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م في تركيبهما وصياغتهما كما في زخرفهما. لكنّ الملاحظ أنّ الأولوية في المواد المستخدمة قد انقلبت. وكانت الميزة السائدة في النماذج الأصلية صياغة الأسلاك الذهبية الرقيقة المشبّكة المخرمة والحبيبات، وقد اشتهر بها الفاطميّون عن جدارة (انظر الفصل السادس و [340]) كما يتّضح ذلك في الكوب المُجزّأ (ومنه نموذج مزدان بزوج من الطيور) الذي كانت تُملأ منه مساحة صغيرة على وجه واحد. أمّا الحرفيّون الموحّدون فقد استخدموا من جانبهم الصياغة الذهبية مجرّد إطار بسيط وضيّق يحيط بالوجوه الأربعة التي زُيّن كلّ واحد منها بصفيحة عريضة مُجزّأة، عليها الآيتان الافتتاحيّتان لسورة الإخلاص بالخطّ النّسخي المُميّز لمنطقة المغرب العربي. كما نلاحظ هذا التغيير في اختيار النقاط البارزة في فنّ النسيج، وهو ما يميّز كثيراً من التّحف الفنية المُنتجة تحت حكم هذه السلالة البربرية المُصلحة. ورغم افتتان الموحّدين تدريجيًا بالفنون المُترَفة لسابقيهم في المغرب العربي إلاّ أنّ زهدهم وتقشّفهم كبحَا مدى اعتناقهم مُجمل جوانب هذا العُرف الملكي الموجود منذ القِدم. ويظهر على حليّ القرن السادس هـ/ الثاني عشر م بدورها [463] مبدأ تبنّي التقنيات السابقة وتكييفها، ويبرز هنا بوضوح الاشتقاق التقني والأسلوبي من فنّ الصياغة الفاطمي، لكنّ الحرفيين الموحّدين بسّطوا التركيب واختزلوه باللجوء إلى صناعة صفائح زينة ذهبية مُزخرَفة بالأسلاك الرقيقة المشبّكة، بدل تصنيع القطعة بأكملها بالسلك الذهبي حصريًا. ونجد المنوال النموذجي لصياغة الأقراط في حليّ كريت (أو إقريطش) العربية قبل الغزو البيزنطي سنة 349هـ/ 961م. وتشترك النماذج الأندلسية والكريتية في الشكل نصف الدائري، والكتابات العربية والنتوءات ثلاثية الشكل البارزة من الجانب السفلي لكلّ الحليّ. إلاّ أنّ الخطوط المعتمدة تختلف، إذ استَبدل زوج الأقراط الموحدية الخط المزوي الذي رأيناه في الأمثلة المبكّرة، بالخط المغاربي النّسخي الذي أصبح وقتها معتادًا.

إذا اعتمدنا على التحف المتبقية المُصنّعة من سبائك النحاس العائدة إلى العصرين المرابطي والموحّدي فإنّ الحرفيين العاملين بهذه الموادّ لا يقلّون مهارة عن صائغي الذهب. وكانت صفائح الأبواب [464] لجامع القرويين بفاس تُشكّل جزءًا من مجموعة صفائح تُغطّي في الأصل كليّةً اللوحات الخشبية لما يُسمّى "باب الجنائز"، ويتألّف تصميم هذه الصفائح من عنصر متكرر بلا نهاية تحيط به الخطوط الهندسية، وتُبرزه تصاميم الحروفية والأرابيسك. وهو يُذكّرنا بمنبر جامع الكُتُبية [457] الذي أمر بتصنيعه الحاكم عينه (علي بن يوسف) وبعدد من المنابر التي تعود إلى السلالات الموحّدية اللاحقة.

لقد تواصلت موجة الولع بهذا النوع من الزخرفة على الأبواب تحت حكم الموحّدين. وكما هي الحال في النماذج المبكّرة، فقد كانت الأبواب تُفتح وتُغلق بواسطة حلقات معدنية أنيقة على غرار الحلقة التي نشاهدها هنا [465]، وهي ما تزال تُزيّن بابها الأصلي

[462] زوج من الأقراط الذهبية مصغوة بالمينا، الإرتفاع 4.8سم. مجموعة آل صباح، الكويت

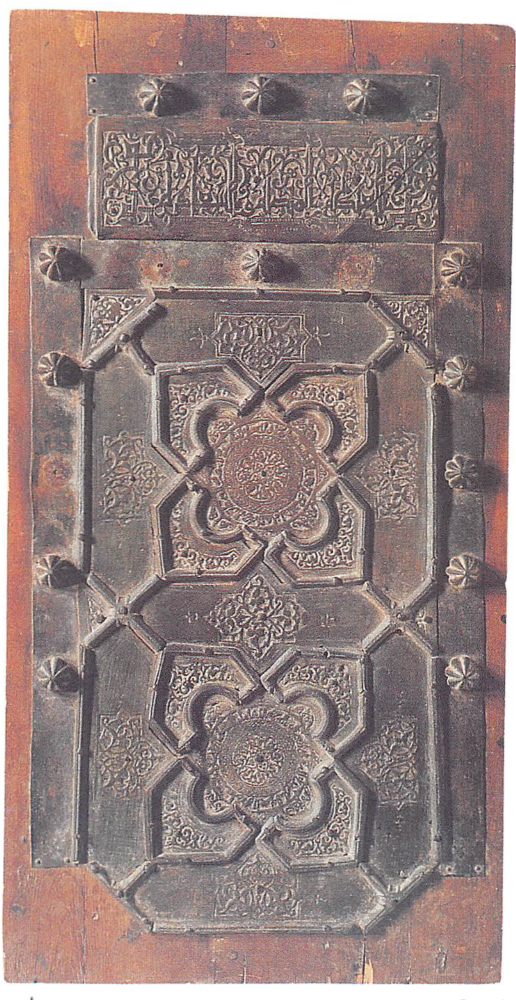


في جامع الموحّدين بإشبيلية، وهي مصبوبة على شكل أرابيسك ضخمة، مُدمَجة داخل إطار مُحيط يَحمل كتابة بالخط النسخي.

سبق أن درسنا في هذا الفصل إنتاج الخزفيات ذات البريق المعدني - ولا سيّما المربّعات الخزفية - في قلعة بني حمّاد في الجزائر الحالية، لقد انطلقت هذه التقنية من هناك، ومن العاصمة الحمّادية اللاحقة (بجاية) لتنتشر في أرجاء الأندلس. وتوجد مجموعة تزيد على ستّين صحفة مزخرفة بهذه التقنية، أُسندت إلى مدينة مالقة [466] أغلبها لافتة للانتباه بتفاصيلها المنقوشة.

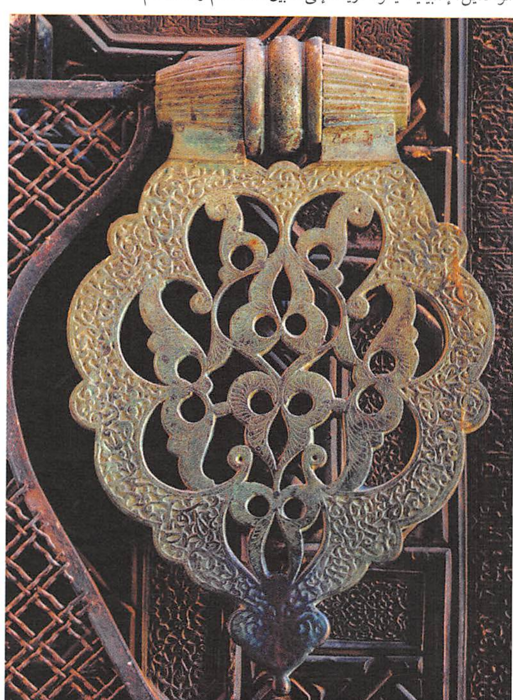
نستطيع تأريخ هذه الفخاريات الأندلسية المُبكّرة ذات البريق المعدني بواسطة أمثلة من المجموعة نفسها استُخدمت أحواضًا في واجهات كنائس عصر النهضة و/ أو أبراج الأجراس في إيطاليا. وتعود عناصر المجموعة إلى ما بين 454هـ/ 1063م والرّبع الثالث من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م. وعلى امتداد هذه الفترة التي دامت مئة سنة تقريبًا كانت مالقة أوّلاً تحت سلطة الزيريّين المستقرّين في غرناطة، ثمّ تحت حكم المرابطين لاحقًا. وسوف ينشأ آخر المطاف عن هذا العُرف الفنّي ما يُسمّى "مزهريّات الحمراء"، كما سيؤثّر كثيراً في الفخاريات الإسبانية اللاحقة ذات البريق المعدني.

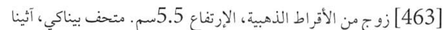
يستخدم الصنف الآخر من الفخاريات الرائجة في الأقاليم الإسلامية الغربية خلال القرن السادس هـ/ الثاني عشر المتأخّر تقنيةً زخرفيةً تطوّرت في بداياتها في المغرب العربي - على ما يبدو - وانتشرت تدريجيًا باتجاه الشرق نحو الأناضول وإيران، لتعرف رواجًا كبيرًا. يُسمّى هذا الصنف من الآنية curda seca، أي الحبل الجافّ، وفق طريقة الزخرفة المُعتمدة فيها، وهي تستخدم العديد من الموتيفات المنتشرة على الآنية المعاصرة ذات البريق المعدني [467]، كما أنها مؤرّخة أيضًا بواسطة الأحواض المذكورة أعلاه قبل رسم التصاميم المختلفة بالطلاء اللمّاع المُلوّن، وتُحاط كل مساحة مُجهّزة للطلاء بخطٍّ رقيق من مادة شحمية تُخلَط بالمنغانيز كي لا تسيل الألوان المختلفة ويختلط بعضها



[464] مقبض باب مصنوع من خليط النحاس من جامع القرويين، فاس. يعود تأريخه إلى 531هـ/ 1136م، الإرتفاع 75سم. متحف البطحاء، فاس

[465] مقبض لطرق الباب مصنوع من خليط النحاس من باب المغفرة في جامع الموحدين، إشبيلية. يعود تأريخه إلى ما بين 1172م و1176م





[463] زوج من الأقراط الذهبية، الإرتفاع 5.5سم. متحف بيناكي، آثينا





[466] حِلة مطلية بطلاء لامع، القطر 23سم. مؤسسة ديترويت للفنون، ديترويت



[467] جزء من حِلة مطلية، القطر 25.5سم. متحف ميرطولا، ميرطولا، البرتغال

[468] بلاطتين مطليتين. كلاهما 57 3 x 33.5 x سم. قطر البديع، مراكش



ببعض. ويحترق الشحم بعد الشواء في الفرن ليدَع خطًّا فاصلاً داكن اللون وغير برّاق يُبرز الموتيفات. وتجدر ملاحظة أنّ هذه التقنية استُخدمت كذلك في الزخرفة المعمارية [468]. وكانت هاتان البلاطتان من الآجر الأحمر - الكبيرتان والفريدتان من نوعهما - تُشكّلان بالتأكيد جزءًا من إفريز رائع في البناية المجهولة التي صُنّعتا لها، وهما مغطّاتان بطلاء معتم أبيض ومخضرّ، ومزخرفتان بخط مزوي عريض باذنجانيّ اللّون.

وكما هي الحال في المناطق الأخرى للعالم الإسلامي فقد كان إنتاج الأواني الفخمة ذات البريق المعدني غائبًا تمامًا عن بعض أجزاء الأقاليم الإسلامية الغربية، أو كان محصورًا في مركز تصنيع واحد في بلد مُعيّن. وكانت التقنية سرّ المهنة الدفين الذي يُعلّمه الأب لابنه، أو ينتقل من بلد إلى آخر مع هجرة الحرفيين الباحثين عن العمل في العواصم الأكثر ثراءً. وقد لاحظنا أنّه جرت محاكاة هذه التقنية في مناطق أخرى باللجوء إلى طرائق أقل تكلفة واستهلاكًا للوقت [183، 184]، ولم تُشكّل الأندلس استثناءً من هذه القاعدة الثابتة. وهكذا أُنتِج في مُرسية خلال العصر الموحّدي صنف من الفخاريات المزركشة يبدو أنّها قلّدت عدة سمات خاصة بمجموعة مالقة ذات البريق المعدني [469]. كما تميّزت هذه الحقبة التاريخية بإنتاج صنف من الفخاريات الخضراء اللمّاعة التي تُصنّع بالقالب و / أو تُطبع، ولها عدة استخدامات مختلفة، بما فيها تزيين فتحات الآبار [470].

فنّ الكتاب

نسخ علي بن أحمد الورّاق سنة 410هـ / 1020م في القيروان نسخة من القرآن [471] المعروف بمصحف الحاضنة، وزَخرفه وجَلّده لفاطمة مُربّية (حاضنة) الأمير الزيري باديس بن المنصور، وقد حُرّر هذا المصحف الضخم باستخدام نوع من خط "الأسلوب الجديد" المُميّز للأقاليم الإسلامية الغربية، وقد أُنجز هذا المخطوط بدراية ومهارة فنية عالية جدًا، وبخطّ جليّ وواثق. وما من شكّ في أنّ المخطوطات من هذا القبيل هي التي أسهمت في الصيت والسّمعة الجيّدة التي عُرفت بهما القيروان (المركز الديني الشهير) في مجال إنتاج مصاحف القرآن، إذ كانت المخطوطات القيروانية تُصدّر على نطاق واسع، وتُحمَل إلى كل أرجاء العالم الإسلامي، ومّما يُثبت جدّية الاهتمام بإنتاج المخطوطات الأنيقة في هذه الحاضرة الإفريقية وقتئذ، المُصنّف المتبقّي الذي ألّفه ابن باديس نفسه (الأمير المُعز)،



[469] جرة خزفية مطلية ومنقوشة، الإرتفاع 14سم. مجلس مدينة فالنسيا



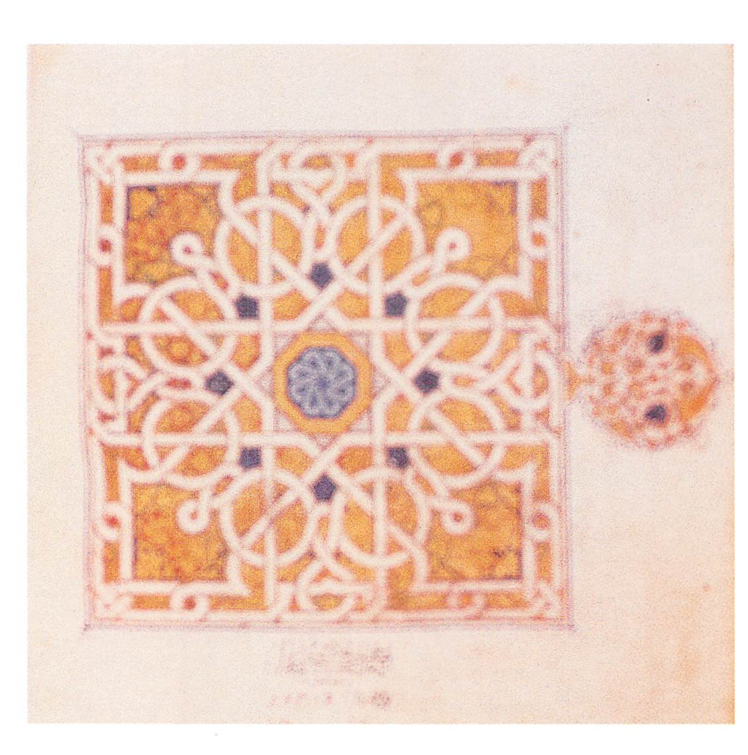
[470] فوهة بئر مقولبة، منقوشة، ومطلية بطلاء أخضر. مؤرخه بتاريخ 586هـ/ 1190م، الإرتفاع 52.5سم، المتحف الإثنوغرافي، تطوان، المغرب

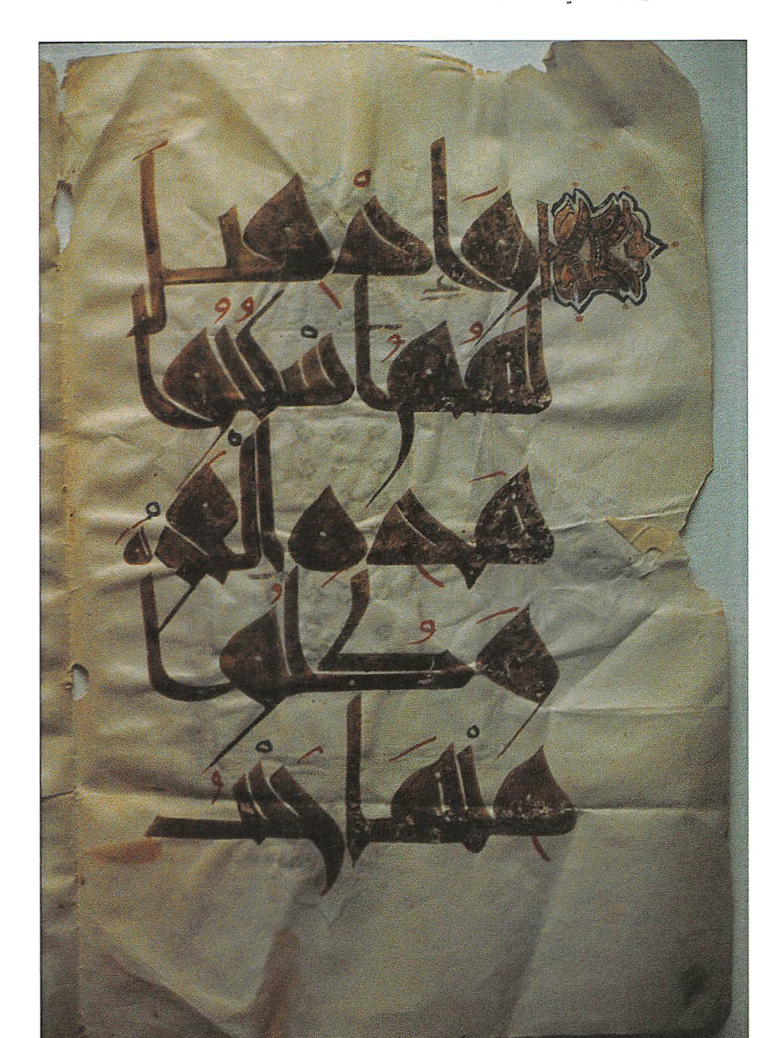
وهو ربُّ عملٍ ملكيّ بامتياز، عاش - بحسب ما يذكره ابن خلدون - أكثر العصور ثراءً وازدهارًا في المغرب العربي. ونتعلّم من هذا الحاكم النافذ والعلاّمة مراحل تصنيع الورق، وعمليّات تجليد الكتب، ومزايا الخطوطية، وأهمّية الأقلام الجيدة، ووصفات الحبر وألوانه، ومكوّنات الأصماغ المستخدمة لإلصاق الذهب والفضة على الأوراق.

حُرِّرت نسخة القرآن الصغير [472] مُربّع الشكل، وزُخرِف في قرطبة بعد ستّ سنوات فقط من بدء إنجاز منبر الكُتُبية البديع [457] في الحاضرة الأندلسية نفسها. ونجد أوجه شبه كثيرة بين التوليفة الماهرة للعنصر الهندسي المتعانق والتصاميم النباتية للغلاف الأمامي لهذا المخطوط من ناحية، وعناصر الأطر السُفلى للمدخل القائم على العقود في المنبر من ناحية ثانية، ولعلّ ذلك يشير إلى رواج موجة هذا النوع من الزخرفة وتفشّيه في كلٍّ من قرطبة والعاصمة المرابطية مرّاكش. لكن للأسف لا نقدر على التأكّد من هذه الفرضية بسبب ندرة التّحف المؤرّخة أو التي يمكن تأريخها، والمتبقية من ذلك العصر على أي وسيط كان.

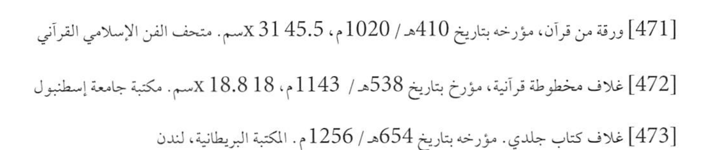
وتتجلّى بكل وضوح عملية تبنّي ثم تكييف هذه التوليفة الناجحة من التصاميم إبّان العصر اللاحق في التجليد [473] الذي يُغلّف أحد الأجزاء الخمسة المتبقية من مصحف قرآني يتألف من عشرة أجزاء، خطّه في مرّاكش سنة 653هـ/ 1256م الحاكم الموحّدي ما قبل الأخير عمر المُرتضى، وقد كان الحرفيُّ الذي أنجز هذا الغلاف وريثَ تقليد غنيّ في فنّ التجليد المغاربي. ونعلم بالتأكيد أنّ هذا الفنّ لقي مساندة ورعاية ملكية تحت حكم الأمويين في الأندلس والزيريين في إفريقية (انظر الفصل الثالث، فنّ الكتاب). وبلغ فنّ التجليد درجات جودة عالية تحت رعاية الموحّدين. ونشاهد هنا تحوّلَ الموجة من الشكل المُربّع الرائج جدًا تحت حكم المرابطين السابقين زمنيًا إلى شكل مُوجّه - بوضوح - عموديًا. وتتميّز الخطوط الزخرفية المتكرّرة بلا نهاية بشيء من الاحتشام، وهي تفصل بين عناصر الخلفية المتشابكة المشغولة بكثافة، لكنّ الأهمّ في هذا المقام أنّ الغلاف كالأجزاء الأخرى المتبقية من هذه النسخة من القرآن من بين أقدم الأمثلة التي وصلت إلينا عن الزخرفة بماء الذهب. وقد لاقت هذه التقنية لاحقًا رواجًا كبيرًا في أوروبا، بعد أن وصلت إليها في أواسط القرن التاسع هـ/ الخامس عشر م.

أمّا المخطوط المُصوّر الوحيد المعروف من المغرب العربي في العصر الوسيط فهو نسخة









[471] ورقة من قرآن، مؤرخه بتاريخ 410هـ / 1020م، 45.5 31 xسم. متحف الفن الإسلامي القرآني

[472] غلاف مخطوطة قرآنية، مؤرخ بتاريخ 538هـ / 1143م، 18 18.8 xسم. مكتبة جامعة إسطنبول

[473] غلاف كتاب جلدي. مؤرخه بتاريخ 654هـ / 1256م. المكتبة البريطانية، لندن

من قصة حبّ بياض ورياض، وبما أنّ بداية النص ونهايته غير موجودتين فلا تتوافر لنا للأسف إفادات تشير إلى التاريخ الدقيق، أو الموطن الأصلي لهذا المخطوط. ومن بين الأربع عشرة منمنمة المتبقية تَردُ على عدد منها رسومات مشاهد حفلات في البساتين برفقة العازفين، ويظهر على إحداها رسم منظر نصفي لسيدة مُسنّة تُمسك زجاجة لتَسكب منها، وتكاد تكون نسخة مطابقة تمامًا لإحدى السيدات اللاتي "يشربن" في قطعة النسيج [460]، بل إنّ أيّا من الشابات الممسكات بالأقداح يمكن أن تكون منوالاً اتُّبع لرسم الأخريات [474]. وتتأكد أوجه الشبه بمزيد من الوضوح في شكل الأرضية المُصغّرة والأقمشة والترتيب الدائري لطيّات الأكمام في كلا النموذجين، وكذلك في الأشكال المتعامدة التي تُزخرف الملابس ومشبّكات النوافذ في المنمنمة.

عُرِف مخطوط بياض ورياض من الوهلة الأولى بوصفه أندلسيًا، وذلك بسبب العمارة المرسوم على منمنماته: أبراج المراقبة المتكررة، وشكل منعطفات العقود، وترتيب الحجارة بالألوان المتناوبة، وكلّها سمات مُميّزة للعمارة الإسلامية في العصر الوسيط في إسبانيا.



[474] ورقة من مخطوطة "بياض ورياض"، 28.2 x 20سم. مكتبة الفاتيكان، روما

ومع ذلك تشي التركيبة وهيئة الصور في المنمنمات بروابط وثيقة مع الأقاليم الإسلامية الوسطى. فعلى سبيل المثال هناك شخصان في الرسم فيهما أصداء الطّالبَين على الصفحة الأمامية المزدوجة لمخطوط ديوسكوريدس، العائد إلى سنة 626هـ/ 1229م والمحفوظ في مكتبة سرايا توبكابي. وتشير تفاصيل العمارة والبحث التصويري إلى أنّ هذا المخطوط رُسم في العصر الموحّدي، وعلى الأرجح عند نهاية القرن السادس هـ/ الثاني عشر م أو بداية القرن التالي، كما أنّ أوجه الشبه المتقاربة عن كثب مع قطعة قماش "سيدات يشربن" تشير إلى مركز مهم لإنتاج النسيج، قد يكون غرناطة أو إشبيلية. وكانت هذه عاصمة المرابطين ثم الموحدين الذين تلَوْهم في الأندلس. ومهما يكن موطن إنجازها الأصلي فإنّ الأسلوب الذي رُسمت به متقدّم، ممّا يشير إلى وجود أعراف وتقاليد عريقة انطلق منها هذا الأسلوب قبل أن يتطوّر. ومن المؤسف حقًّا أنه لم يتبقّ من التحف والكتب التي

أُنجزت تحت رعاية هذه السلالات المغاربية أكثر ممّا يبدو أنه موجود، أو لعلّنا لم نتعرّف إليها بعدُ؛ لأنّ مجمل الأعمال التي وصلت إلينا حتى الساعة تتميّز بدرجة عالية من الروح الفنية.

الخاتمة

هناك طريقتان لفهم الفنون الإسلامية الغربية في العصر الوسيط؛ تتمثّل إحداهما في النظر إلى هذه الأعمال بوصفها مُكوّنًا واحدًا - أكثرها انتماء إلى الجزء الغربي - من ثقافة إسلامية واسعة، ومن ثمّة مقارنتها مع ما يحدث في الأقسام الجغرافية الأخرى الأكبر حجمًا للحضارة الإسلامية؛ والأخرى - التي يبدو أنّ الأبحاث الحديثة تُحبّذها - هي النظر إليها على أنّها تعبيرٌ عن حضارة مغاربية شديدة الأصالة، أندلسية ومغربية في المقام الأوّل، مرتبطة دون شك بالعالم الإسلامي الأوسع، لكنّها أقرب في الواقع إلى كيان ثقافي محتشم له أصول متوسطية غربية ومسيحية ويهودية، وإسلامية كذلك.

عندما يُنظَر إلى العالم الإسلامي الغربي من خلال الموشور الأوّل لا يبدو أنه تميّز خلال هذه القرون بالبريق والأصالة التي نلحظها في الأقاليم الإسلامية الوسطى والشرقية، ورغم أنّ الروّاد الحدوديين - كما رأينا في المنطقتين الأخيرتين من الفصل - اعتمدوا النُسخ القديمة والجديدة للثقافة والفنون الإسلامية، إلاّ أنّ عالم شمال إفريقيا والأندلس لم يكن - على الأقلّ فيما يتعلق بالفنّ الإسلامي - مُجدّدًا على الشاكلة نفسها. وإنّ كون قاعدته الأندلسية سقطت لاحقًا بين أيدي إسبانيا المسيحية، وكون المغرب بقي ماديًّا منفصلاً بعض الشيء عن باقي العالم الإسلامي قد يُوثّق هذا الانطباع. لأنّ وثائق العمارة والفنون الأخرى لم تُحفظ على حالها كما حدث في المناطق الإسلامية الأخرى، كما أنّها لم تتغيّر غالبًا في المغرب كي تُلائم الأذواق الجديدة.

لكنّه كان عالمًا مُبدعًا، حملته روحه المحافظة والتأثير القويّ لإنجازاته خلال القرن الرابع هـ/ العاشر م إلى استكشاف - على سبيل المثال - القدرات الكامنة في المخطط التقليدي للقاعة المُغطّاة القائمة على العمادات، وإلى تطوير مسرد زخرفي موجود ليصبح لغة معقّدة إجبارية خاصة به، بدل إدخال أشكال جديدة جذريًّا. إضافة إلى ذلك فقد تأثّر العالم الإسلامي الغربي - على طريقته الفريدة الخاصة - بالتغيّرات العميقة التي ميّزت باقي العالم الإسلامي وقتذاك. وتمامًا مثلما حصل في الأقاليم الإسلامية الشرقية انتشرت المنشآت المعمارية انطلاقًا من المراكز الإدارية والثقافية كالقيروان أو قرطبة إلى عشرات المدن الجديدة، وإلى جبال الأطلس، وإلى سواحل شمال إفريقيا. ولعلّنا نستطيع أن نفسّر - على المستوى الرمزي، وربّما الأيديولوجي - السلسلة الرائعة للمنابر الإسلامية الغربية بوصفها تعبيرًا عن الحاجة إلى إثبات وجود العقيدة المجاهدة من خلال إنجازات الحكّام ومساندتهم. ثمّ نلاحظ أن بنايات الغرب الإسلامي تتميّز بانبهارها وولعها بالقباب، رغم أنّ القباب المغربية أقلّ إبهارًا في جوانبها البنيوية من نظيراتها الإيرانية إلاّ إنها تتميّز بإبداع زخرفي متألّق ظلّ علامةً مُميّزة لعدة قرون. وإضافة إلى كلّ ذلك فإنّ بعض المفكّرين والعلماء المسلمين الأكثر لمعانًا في العصر الوسيط كابن رشد، وابن الهيثم، وابن حزم، وابن عربي قَدموا من المغرب العربي، ومن الأندلس بوجه خاص. وقد أثّروا بعمق في الغرب المسيحي من خلال المدارس التي أُنشئت في مدن مثل طليطلة، كما رحلوا ليستقرّوا في مصر أو سوريا.

لكنّ الأصالة الحقيقية للغرب الإسلامي في العصر الوسيط تكمن في الطرائق المتوخّاة لتطوير ثقافة مدنية أصبحت مشتركة بين كلّ سكّان المنطقة، بصرف النظر عن انتماءاتهم الدينية، ورغم الخصومات السياسية المتواصلة والمعارك المستمرة للاستيلاء على الأرض. إنّ المستوى الرفيع من التركيب المعقّد ضمن الحضارة الإسلامية، الذي يتجلّى في الزخرفة المعمارية وفي فنّ الكتاب والتحف الفنية، أعطى هالة إسلامية لما كان في الواقع عالمًا مشتركًا من الأشكال وطرائق الحياة. وسوف نعود بإيجاز إلى هذه النقطة في الفصل الأخير.



الفصل الثامن
الفنّ الإسلامي وغير المسلمين

من بين سمات الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط التي تَعرّضنا لها في هذا المؤلَف تُعدُّ أكثرها لفتًا للانتباه أنّ هذه الحضارة أدمجت خلال مرحلتها التكوينية كما في مرحلتها الأكثر نضجًا العديد من الثقافات المختلفة دون أن تُدمّرها، بل إنّها استمرّت في الحفاظ على ممارساتها الدينية والاجتماعية بالتوازي مع ثقافاتها الفنية والمادية. والسمة المدهشة الأخرى أنّ هذه الحضارة كانت الوحيدة - من بين الحضارات ما قبل الكولُمبية (أي قبل رحلة كريستوف كولمب) - التي كانت لها خطوط تماس وتواصل مع كلّ المناطق الثقافية الرئيسية المعروفة في أوروبا وإفريقيا وآسيا، باستثناء اليابان. هكذا كان العالم الإسلامي عند نقطة التلاقي وأمام المبادلات الممكنة، وتُعرف منها بوجه خاص المبادلات التجارية، لكنّها كانت تهمّ كذلك الأفكار والمعارف العلمية والرياضية والطبية، وكذلك الأساطير والمأثورات الخيالية وكل أشكال الخرافات والمعتقدات والممارسات الدينية، الأشكال والتقنيات الفنية أيضًا. لقد اختلف إيقاع هذه المبادلات من حقبة إلى أخرى ومن منطقة إلى منطقة، ولا سيّما عند التعامل مع الفنون. وكانت المبادلات ظاهرة للعيان أحيانًا، وإن لم تدم طويلاً، كما في صقلية النورماندية، وأحيانًا أخرى، ممزوجة بدقّة مُرهفة بالأدب والموسيقى كما في إسبانيا، أو أنّ تاريخ هذه المبادلات والاتصالات الفنية - كتلك التي حصلت مع الصين، وكما أقرّ الخبراء منذ فترة وجيزة - ما يزال ينتظر الكشف عنه كليّةً.

وإنّ كلّ ما يمكن أن نقدّمه في هذا المقام يتمثّل في بعض العلامات المادية النادرة وبعض الأمثلة وبعض الملاحظات والتأويلات، وهي تتعلّق بعملية عادة ما تكون فيها الاتصالات العَرَضية الاعتباطية بين الثقافات مُعتادة مثلما هي حال نماذج العلاقات الثابتة والمتواصلة. وإذ يصلح هذا الفصل خلاصةً لستّة قرون من التطوّر الفنّي في منطقة شاسعة، فإنّه في الوقت نفسه دعوة إلى مزيد من البحث أكثر ممّا هو تفكّر في العمل المُنجز أو مختصر له.

حافظت المجتمعات المسيحية واليهودية والزُّرادشتية وحتّى البوذية على تقاليدها داخل العالم الإسلامي، ولا سيما في المجال الديني الذي ظهر قبل ظهور الإسلام بزمن طويل، غير أنّ هذه المجتمعات استَخدمت في معظم الأحيان لأغراضٍ مدنية التّحف الفنية والفضاءات الحضرية التي وفّرتها لها أو رَعَتها الأغلبية المسلمة الحاكمة. وعادة ما يَذكُر الرحّالة المسلمون وجود هذه المجتمعات من غير المسلمين التي شكّلت على امتداد الفترة التي يشملها هذا المؤلّف نسبة مهمّة من إجمالي السكّان. وما من شكّ في أنّه كانت هناك فروق واضحة، أو هي فُرِضت فجأة زمن الاضطهاد، لكن بصفة عامة لم تكُن تعابير الفنّ الإسلامي ولا تطوّراته محدودة اجتماعيًا أو دينيًا في دلالاتها وأشكالها، باستثناء عمارة المساجد والبنايات الدينية الأخرى أو زخرفة المخطوطات القرآنية. وعن وعي أو دون ذلك، وعن قصد أو دون ذلك، كانت التّحف المدنية مُصنّعة وكانت البنايات مُشيّدة لمجتمع ثريّ ومعقّد لا لمجموعة مُحدّدة بعينها، وقد نجم عن ذلك، بل عَكَس أحيانًا فسيفساءً غنيّة من الأقوام المختلفة التي تعايشت كما لم يحدث في أيّ من الثقافات المُجاورة. ولا غرابة إذًا في أنّ وثائق الجنيزة القاهرية - تلك الآلاف من الأوراق المخطوطة التي حُفظت في كنيس في تلك المدينة - لم تُستخدم فقط لتعريف الثقافة المادية للمجتمع اليهودي في حوض المتوسّط ما بين 647-390هـ/ 1250-1000م تقريبًا، بل لتُعرّف كذلك مجتمعَ الأغلبية المُسلِمة في المنطقة ذاتها، وفي الحقبة التاريخية نفسها.

لقد اعترف المؤرّخون منذ القِدم بوجود الموتيفات الإسلامية الواضحة في العديد من البنايات المنتمية للفنّ المسيحي في القرن الوسيط شرقًا وغربًا، وقد نظر الدّارسون من الجيل القديم إلى هذا الحضور بمنظار "الآثار" أو "التأثيرات"، وحدّدوا بعض العناصر الفردية بوصفها إسلامية (أو شرقية كما سمّاها العديد منهم)، ثمّ حاولوا أن يفسّروا ظهورها في سياق غير إسلامي، لكن بما أنّ مفهوم الأثر - وحتى التأثير - متملّصٌ ويكاد يستحيل ضبطه زمن حدوثه فقد اخترنا التفكير في إطار أوسع ضمن مفردات وجود الوعي لدى الثقافات الأخرى بالتقنيات والأفكار والموتيفات التي أُبدِعت أو تطوّرت في العالم الإسلامي. فلقد كانت الحضارة المادية والتّقانة متقاسمة بين الجميع داخل دار الإسلام، وكان ممكنًا كذلك أن يتقاسمها من هم في الخارج أيضًا.

هناك عددٌ من الأسباب تُفسّر وجود هذا الوعي في الفنّ الإسلامي من قِبل مجتمعات غير المسلمين داخل دار الإسلام وعلى حدودها، ومن هذه الأسباب الرئيسية السِّمات المدنيّة التي طغت على الفنّ الإسلامي الذي لم يكُن محدودًا في أغلب تجلّياته اجتماعيًا ولا دينيًا. ويتمثّل السبب الآخر في الدرجة العالية جدًّا من المهارة التقنية التي أظهرها هذا الفنّ، بالتوازي مع الحُظوة الثقافية التي تمتّع بها المجتمع الإسلامي، على الأقلّ إلى حدود الفورة الفنية والثقافية لأوروبا في عصر النهضة. ويمكن أن يكون السبب الثالث في أنّ جزءًا كبيرًا من الفنّ الإسلامي تَمثّل في تُحف يُمكن نقلها من مكان إلى آخر، وليست أعمالاً مُثبّتة في موقع واحد. ومن أغرب الأمثلة التي تُصوّر ذلك أنّ أصدقة العرائس اليهوديات تحسّنت بصفة ملحوظة بعد نهب الكنوز الفاطمية في القاهرة سنة 461هـ/ 1068-1069م، ونعلم أنّه إثر عمليات النّهب "عَجّت أسواق القاهرة وبازاراتها بالسّلع القادمة من القصر". وما حصل ببساطة في الأسواق هو انتقال هذه السّلع من أيدٍ إلى أيدٍ أخرى. ويجدر التذكير أخيرًا بأنّ الحرفيّين والفنّانين أنفسهم - والمُنتمين إلى مجتمعات دينية مختلفة - كانوا يعملون لحساب كلّ أفراد الكومنولث الإسلامي.

وممّا يُصوِّر المحافظة طويلة الأمد على الثقافات الأخرى وفنونها وصيانتها تحت مظلّة الإسلام الفنّ القبطي لمصر المسيحية، حيث يُنظر إليه وفق الأعراف التاريخية بوصفه كيانًا متكاملاً من الأعمال داخل دار الإسلام، وخارج الفنّ الإسلامي، لكن الأمور في الحقيقة ليست بهذه البساطة. فلو لم يُدمَج عددٌ من الصّلبان ضمن تصاميم الزخارف الجصية العائدة إلى لسنة 301هـ/ 914-913 م والتي عُثر عليها في دير قبطي بوادي النطرون [475]، لكان ممكنًا أن نجد نظيراتها في أيّ من البنايات الإسلامية المُعاصرة لها تقريبًا [27، 81]. كما أنّنا لا نكاد نُفرّق بين أبوابِ الكنائس أو الأديرة القبطية [476] وغيرها من العناصر المعمارية الخشبية وبين نظائرها التي أمر المسلمون بصُنعها [313، 314]. أمّا أقدم مخطوط عربي مؤرّخ (288هـ/ 901م) مكتوب بالخط المزوي المُسمّى (الكوفي) فهو إنجيل من جبل سيناء خُطّ على الأرجح في مصر، كما أنّ مخطوطيْ الإنجيل القبطيّين [477] العائدين إلى للقرنين السادس (575هـ) والسابع (647هـ) هـ/ الثاني عشر (1180-1179م) والثالث عشر م (1250-1249م) يحملان رسومًا تتّسم بالحيوية على غرار ما ورد في المقامات المُعاصرة لهما [433]. وكما هي حال عدد

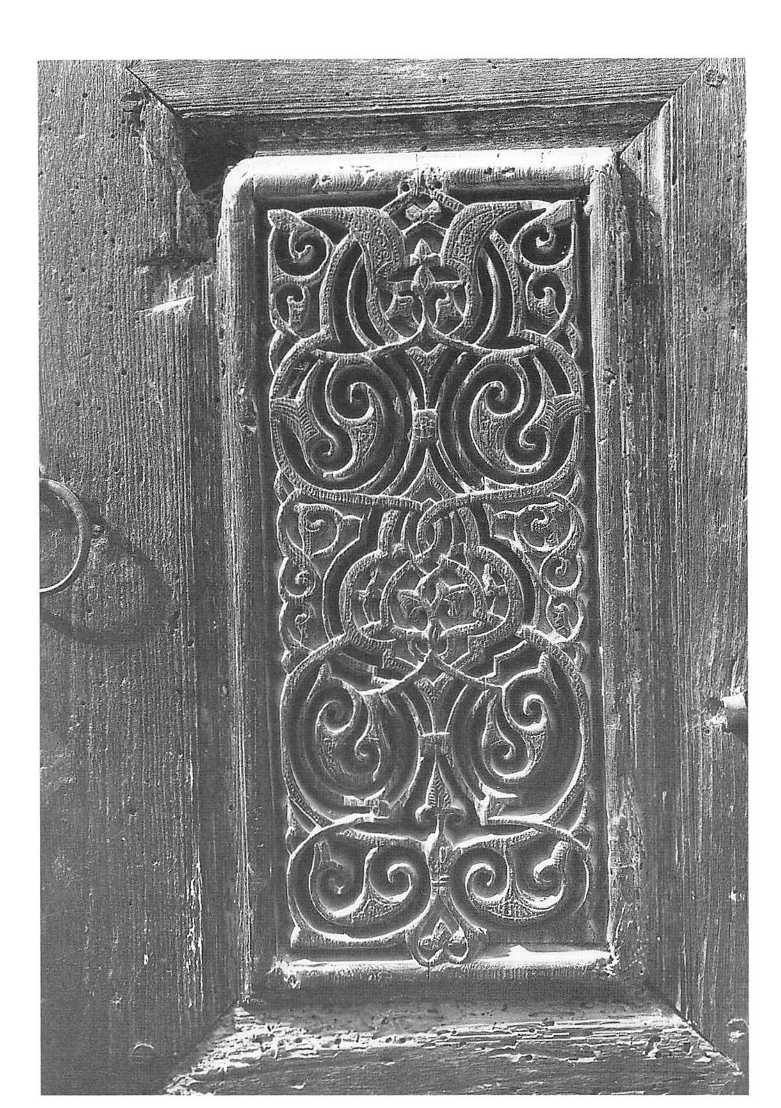
[475] زخارف جصية، يعود تأريخها إلى 14-913م. في موقعها الأصلي، كنيسة العذراء، دير السرياني، وادي النطرون، مصر

من رسوم مخطوط المعهد الكاثوليكي، كالّذي نشاهده هنا، فلولا النصّ المرافِق لجاز أن نتصوّر رسومًا من هذا القبيل تُزيّن نصًا عربيًا إسلاميًا. ونشاهد في كنيسة صغيرة لسانت أنتوني بالأقصر رُمّمت حديثًا رسومًا على السقف تعود إلى القرنين السادس والسابع هـ / الثاني عشر والثالث عشر م، ولا نكاد نُفرّق بين تصاميمها الزخرفية وبين التصاميم الواردة على التُحف الإسلامية المُعاصرة لها. أمّا الصِحاف الفخارية ذات البريق المعدني المُصنّعة في مصر إبّان العصر الفاطمي، فقد أدمجت موضوعات مسيحية في زخارفها المحورية [478]، ولا يمكن القول إنّ هذه صُنّعت للأقباط لا للمسلمين إلاّ من خلال موضوع الرّسم، أمّا جميع النواحي الأخرى لهذه الفخاريات ذات البريق المعدني، فلا شيء يُفرّق بينها وبين الآنية المُصنّعة لسكّان البلاد من غير المسيحيين [321].

لم تتبقّ إلاّ أمثلة نادرة للفنّ المسيحي السّوري، لكن شُيّدت في المقابل في الجزيرة الفراتية خلال القرنين المُزدهريْن السادس والسابع هـ / الثاني عشر والثالث عشر م كنائس وأديرة جديدة، وكان العديدُ منها – ككنيسة مار بنهام قرب الموصل في العراق المعاصر – مُجهّزة ببوّابات مُزخرفة بعناية، وشبيهة إلى حدّ بعيد بنظيراتها في المنشآت الإسلامية في المنطقة ذاتها [479]. أمّا المخطوطات المزخرفة والمُصوّرة العائدة إلى هذه الحقبة فيحتوي العديد



[477] ورقة من مخطوطة للأنجيل، مؤرخه بتاريخ 50-1249م، الإرتفاع 24سم. المؤسسة الكاثوليكية، باريس



[476] تفاصيل من باب خشبي مزخرف بالنحت، يعود تأريخه إلى ما بين 1070م و1100م. في مقعة الأصلي، كنيسة الأنبا بيشوي، دير الأنبا بيشوي، وادي النطرون، مصر

[478] قطعة مطلية بطلاء لامع. 7.2 x 11.3سم. متحف الفن الإسلامي، مصر





[479] كنيسة مار بهنام، العراق، منطقة الموصل. المدخل. منتصف القرن الثالث عشر الميلادي.

منها على زينة شبيهة جدًا بزينة المخطوطات العربية، مع منمنمات تختلط فيها بصفة غريبة العناصر الإسلامية والبيزنطية، وهو ما نشاهده على سبيل المثال في هذا الرّسم الذي يُصوّر دخول المسيح [عليه السلام] إلى القدس، المأخوذ من كتاب لمقتطفات الإنجيل Lectionay of the Gospels أُنجز في دير مار متّاي قرب الموصل سنة 616هـ/ 1220-1219م [480]. واكتُشف خلال السنوات الأخيرة في الرّصافة - حيث يوجد ضريح القدّيس سرجيوس، شمال السباسب السورية - إناء فضّي عليه موضوعات مسيحية وكتابات سريانية، ومصباح أو مِبخرة مزخرفة بعنقاء وبعدّة أنواع مختلفة من الحيوانات ذات أربع قوائم وبطيور، وقد جلبت هذه التُّحف الانتباه إلى عدد من القِطع الفضية المعروفة منذ زمن طويل - يحمل بعضها موضوعات مسيحية - صُنِعت في مدار العالم الإسلامي، ونذكر من بين هذه القِطع الصّحن ذا الساق [481] الذي صُنِع على الأرجح في قيليقية.

منذ القرن الثالث هـ/ التاسع م كانت المخطوطات تُكتب داخل المجتمع اليهودي بحروفية تُكوّن تصاميم زخرفية أو بزخارف تُذكّر بالأعمال المُعاصرة للفنّ الإسلامي، وينتمي أحد هذه الأعمال [482] المُنجَز في الفسطاط سنة 398هـ/ 1008 أو 400هـ/ 1010م إلى أقدم كتاب مُقدّس Bible مُكتمل ومُؤرّخ وصل إلى عصرنا، أمّا العناصر الخشبية المصنوعة للبنايات اليهودية فلا يُمكن التفريق بينها وبين العناصر المُصنّعة للبيئة الإسلامية، شأنها في ذلك شأن المُصمّمة للبنايات المسيحية المذكورة آنفًا.

قد يكون في الأقاليم الإسلامية الوسطى والغربية موتيفٌ فردي أو موضوعُ مخطوط أو مجرّد السياق الإشارةَ الوحيدة التي تَدلُّنا هل التُحفة أو المخطوط أو المنشأة المعمارية أُنجزت للمجموعة الإسلامية أم المسيحية أم اليهودية. وفي إيران وآسيا الوسطى التي اندثرت دياناتها القديمة بعد مدّة وجيزة، استمرّت الممارسات الفنية التقليدية مدة أطول بكثير، والمفتاح الوحيد لمعرفة كون القطعة أو البناية أُنجزت بعد الفتح العربي قد يكون تنويعًا أسلوبيًا صغيرًا أو كتابة مؤرّخة، مع أنّ تقنية صنعها أو سماتها التعبيرية توحي بتاريخ أقدم. وقد شهد جنوب غرب إيران بوجه خاص إحياءً للزُّرادشتية خلال القرون الأولى للحكم الإسلامي. وقد اقترح بعضهم - مع توفير دلائل مقنعة إلى حدّ بعيد - أنّ ما كان يُعدّ على الدوام قصرًا ساسانيًا يعود إلى قبل الإسلام في سارفستان، هو في الواقع معبد نار زُرادشتي من القرن الرابع هـ/ العاشر م. إضافة إلى ذلك - وكما سبق أن ناقشنا آنفًا - فإنّ وجود تحف فضّية في الغالب - أصيلة العالم الإيراني الشاسع وذات علاقة بالأعمال الساسانية أو السغدية المُصنّعة بالمواد نفسها دون أن تكون مماثلة لها بالتمام والكمال - كان وراء ظهور تصنيف غير معقول قطعًا من الناحية التاريخية، أُطلق عليه (الفنّ ما بعد الساساني). وإذ تُعدّ بعض هذه التّحف سليلات متدنية الجودة من الفنّ الجميل لصناعة المعادن الذي كان يُمارس حوالي البلاط الساساني أو الإمارات السغدية في آسيا الوسطى، فلا تتميّز إلاّ بعض القطع المعدودة بخصال تقنية عالية. وإنّ تكييف هذه القطع للأساليب أو الأيقنة السابقة لها يسمح لنا بإسنادها إلى بعض السلالات المختلفة التي حكمت إيران في العصور الإسلامية المُبكّرة. وكان الصحن [483] ينتمي إلى أمير من طبرستان، بل لعلّه صُنِع له في القرن الثاني هـ/ الثامن م.



[480] ورقة من كتاب مقتطفات مت الإنجيل. مؤرخ بتاريخ 20-1219سم، 22 25 xسم. مكتبة الفاتيكان

لنُركِّز الآن على عدد من المبادلات والاتصالات الفنية، التي حصلت خلال الفترة التي يشملها هذا المؤلّف، بين العالم الإسلامي وأهمّ المناطق الثقافية المُتاخمة له.

وفق معارفنا الحالية المتعلقة بأهمية حدود آسيا الوسطى بالصين والتّيبت أو مختلف الإمبراطوريات التركمانية فإنّنا نعلم بما يتّصل بالتجارة وحركة الشعوب أكثر ممّا نعرف عن الاتصالات الثقافية والفنية، ويتمثّل أحد أسباب ذلك في أنّ الأبحاث والتنقيبات الأثرية في المواقع المنغولية والآسيوية الوسطى في الصين ما زالت في بداياتها. غير أنّ تأثير الصناعة المعدنية الإيرانية على بعض الأواني المُصنّعة من الطين (سنكاي وكذلك النوع المنتمي إلى الآنية البيضاء) المُنتَجة إبّان حكم سلالة تانغ أمر مُعترف به منذ مدة، كما أنّ الأهمية البالغة للأقمشة المنسوجة في تنشيط الاتصالات الثقافية والفنية على هذه الحدود الشرقية بدأت كذلك تبرز تدريجيًا. وفي كلا المثالين المذكورين، كانت هذه السلع القادمة من عوالم بعيدة تُباع شرقًا وغربًا مُسافرة على امتداد طريق الحرير.

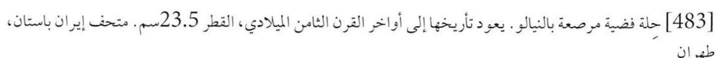
ما من شكّ في أنّه كانت هناك تجارة من بحر قزوين باتجاه الأراضي الروسية الوسطى وإسكندينافيا - على الأقل في أثناء القرنين الثالث والرابع هـ/ الثامن والتاسع م - لكنّ مواطن استقرار المسلمين على نهر الفولكا تعود إلى عصور لاحقة. ونعلم منذ أمد طويل أنّ هناك أكوامًا من النقود في إسكندينافيا أصيلة البلدان الإسلامية، كما نعرف أنّ الحفريات أظهرت إلى النور منسوجات إسلامية في فايبورغ Vyborg بالسويد، كما يجوز كذلك - وإن كان الأمر تخمينًا وتأويلاً - مقارنة عناصر الزينة التجريدية للفنّ الأوروبي الشمالي في العصر الوسيط المبكّر مع تلك التي شاهدناها في الحقبتين العبّاسية والفاطمية، لكن من الأصعب إيجاد ارتباطات ثقافية.

كانت الحدود القوقازية الأناضولية مختلفة بسبب وجود مَواطن استقرار إسلامية مبكّرة

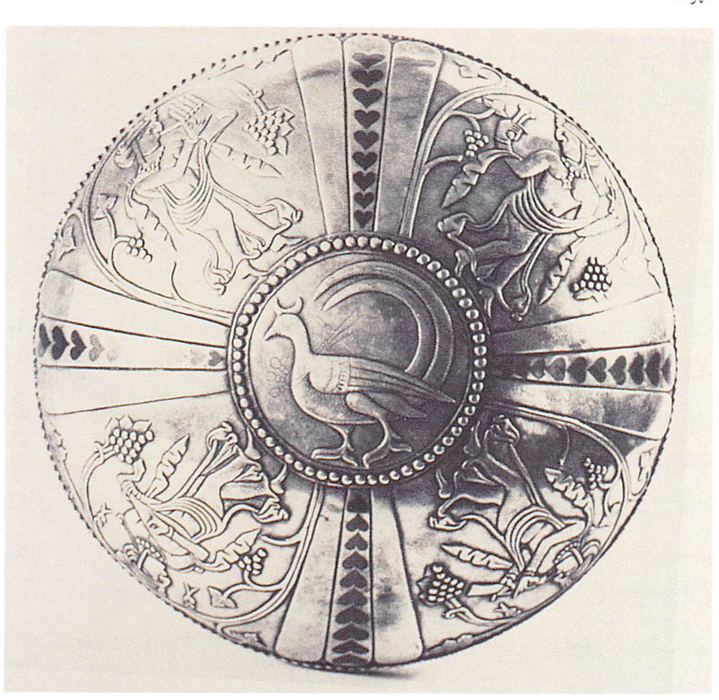


[482] ورقة من الأنجيل. مؤرخة بتاريخ 1008م أو 1010م، 33.8 x 29.8سم. مكتبة سان بطرسبرغ، سان بطرسبرغ

[481] حِلة فضية مذهبة مرصعة بالنيالو. القطر 7سم. متحف هيرمتيج، سان بطرسبرغ



[483] حلة فضية مرصعة بالنيالو. يعود تأريخها إلى أواخر القرن الثامن الميلادي، القطر 23.5سم. متحف إيران باستان، طهران



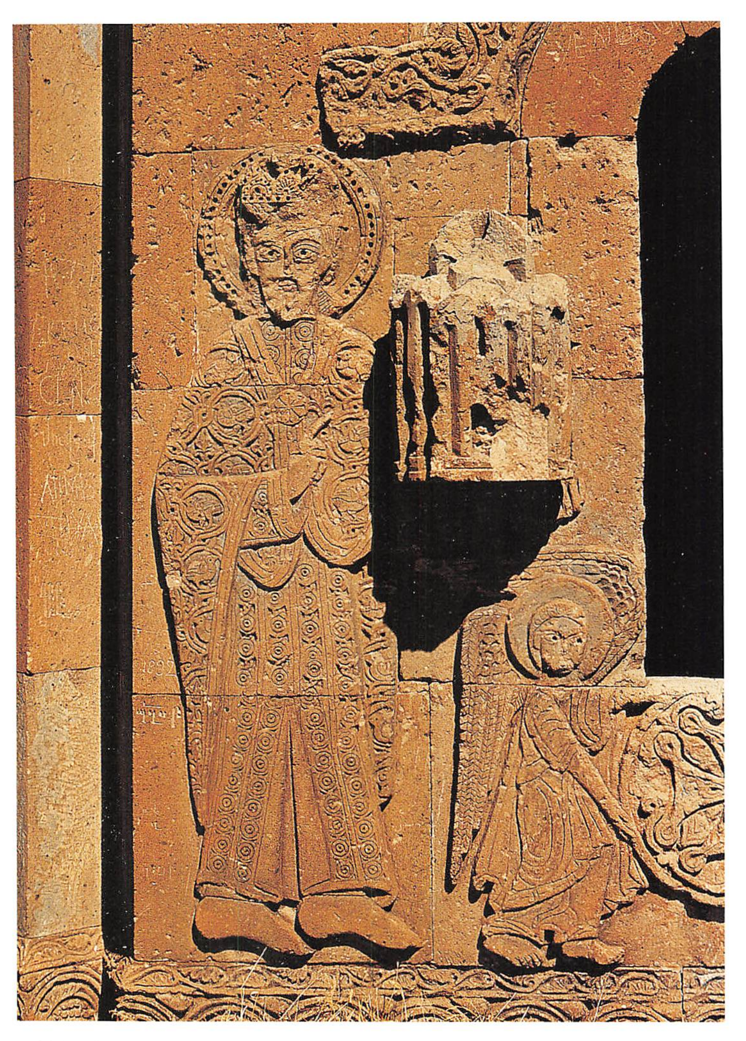
على امتداد بحر قزوين، وممالك أرمنية وجورجية متفاوتة الاستقلال. وتُعدّ الممالك الأرمنية مهمّة بوجه خاص؛ إذ كانت في فترات مُعيّنة خاضعة للنفوذ السياسي للخلفاء المسلمين، بينما واصلت مشاركتها في سياسات الإمبراطورية البيزنطية، وقد توسّعت حتى بلغت البحر المتوسط خلال الجزء الأخير من الفترة التي يبحثها الكتاب. لكن الأهم فيما يتعلق بمجال دراساتنا أنها كانت مركزًا فنيًا مهمًا منذ القرن الخامس م، وقد استُخدِمت التقانة المعمارية الأرمنية من قِبل كلٍّ من الفاطميين في مصر في أثناء النصف الثاني من القرن السادس هـ / الثاني عشر م وبايات الأناضول على امتداد القرنين السادس والسابع هـ / الثاني عشر والثالث عشر م، بل إنّ كلّ الأناضول شكّلت في واقع الأمر - بعدّة أوجه وعلى امتداد عدة قرون - ثقافة حدودية تعايشت فيها المجتمعات المسيحية والإسلامية بسلام أحيانًا، وفي حرب أحيانًا أخرى، وكان الناس يتحدثون عدّة لغات، كما احتفظ بعضهم بالعديد من الطقوس العتيقة داخل الديانات الجديدة.

تُصوِّر بعض المنشآت المعمارية المتميّزة وغير المألوفة هذه الروح الخصوصية جدًا لحدود الإسلام القوقازية الأناضولية، فعلى جزيرة أختمار Akhtamar الصغيرة الواقعة في بحيرة فان Van شرق الأناضول شيّد الملك الأرمني غاجيك Gagik (حكم ما بين 295-324هـ / 908-936م) قصرًا لا نعرفه إلاّ من خلال النصوص، وكنيسة ما زالت قائمة، تحمل واجهة الكنيسة رسمًا للملك غاجيك نفسه يرتدي ملابس فاخرة [484]، يجوز أنها قادمة من العالم الإسلامي [94]. لكنّ اللافت للانتباه أكثر أنّ الواجهة مُزخرَفة بإفريز من النحوتات النافرة يظهر عليها أمير يرتدي ملابس عربية مُعاصرة، مُحاطٌ بمشاهد

صيد وترفيه [485]. ومن الواضح أنّ هذه التمثيلات تُشبه في موضوعاتها – وإن لم يكن بالضرورة في شكلها – الرسوم الإسلامية المُبكّرة [139، 145] ومجمل أيقنة الولائم التي أصبحت مرتبطة عمومًا بالعالم الإسلامي. كما يمكن أن نرصد وعيًا بالموتيفات والتركيبات الزخرفية الإسلامية في الأحجار المأتمية المنقوشة الجميلة (المعروفة باسم ختشقعرس khatchk'ars) التي تظهر في أواخر القرن الثالث هـ/ التاسع م في زخرفة بعض المخطوطات، رغم أنّ الرسوم مشتقّة من مصادر مختلفة. لقد كيّف المعمار الأرمني في القرن السابع هـ/ الثالث عشر م المقرنص الإسلامي ليُطوّر منه منواله الخاص.

يبدو أنّ فنون جورجيا في العصر الوسيط لم تتأثّر إلى الدرجة ذاتها بتقنيات وموضوعات الفنّ الإسلامي، بل حتى إبداعاتها المعدنية المُطعّمة بالمينا كانت تبدو مستقلّة إلى حد كبير عن النماذج الإسلامية، لكن يوجد مع ذلك العديد من الاستثناءات الصارخة؛ ففي المجال المعماري نلاحظ أنّ الدّيْر الجورجي غير البعيد عن أنطاكيا Antioch، العائد إلى القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م مُزخرَفٌ بزينة حجرية تُشبه زخارف القصور الأموية. كما رُصِدت حديثًا سمات إسلامية في مُجمّع قصر في أبخازيا يعود إلى القرون الوسطى. ثمّ لدينا تلك الحالة التي تبدو فريدة المتمثّلة في صحن إنسبروك [486]؛ إنّها تحفة صغيرة مُصنّعة للحاكم الأرتوقي ركن الدولة أبي سليمان داوود (حكم ما بين 507-536هـ/ 1114-1142م) على هيئة إناء نحاسي رقيق مُزوّد بمقبضين ومُزخرف على وجهيه بالمينا، وتشمل الزخارف اعتلاء الإسكندر الأكبر العرش، ورسومًا للعديد من المنشّطين في البلاط كالمصارعين والبهلوانيين والراقصين والموسيقيين، وتشكيلة متنوعة من الطيور والحيوانات الواقعية والمتخيّلة. ويحمل الصحن كتابات بالعربية والفارسية في آن معًا، لكن الجُمل الفارسية غير متقنة وفيها أخطاء، وتُعدّ هذه التحفة مفيدة بفضل المعلومات الواردة عليها أكثر ممّا هي جميلة، وقد صُنِعت لحاكم مسلم ممّا دفع كثيراً من الباحثين إلى عدّها لأمد طويل تحفةً من الفنّ الإسلامي، غير أنّه يُعتقد في الوقت الحاضر أنّها من صنع حرفيّ جورجيّ. ويمكن التعرّف إلى نماذج إسلامية أخرى ضمن الفخاريات المنتَجة في هذه المنطقة الحدودية حيث اتُّخذت منوالاً متبّعًا. ويمكن إيجاد أوجه شبه من الناحية التقنية والزخرفية بين "الآنية المنقوشة والمرشوشة بالألوان" المُصنّعة شمال سوريا في أثناء العصر الوسيط الإسلامي، وبين الآنية التي عُثر عليها خلال عمليات التنقيب في حيّ الفخاريين بتيفليس القروسطية، التي حدّدها علماء الآثار العاملون في التنقيبات ما بين أواسط القرن السادس هـ/ الثاني عشر م والعقد الثالث من القرن السابع هـ/ الثالث عشر م عندما هُدِمت المنطقة نهائياً إبّان الغزو المغولي.

ضمن هذه التغطية السريعة للحدود القوقازية الأناضولية يجب علينا أن نذكر كذلك وجود التحف الإسلامية والموتيفات والتقنيات والأفكار في بيزنطة نفسها، كما في منطقة البلقان وفي اليونان. هناك تفاصيل في الرسوم الموجودة داخل الكنائس القباذقية تحمل أوجه شبه واضحة مع إنجازات الفن الإسلامي المُبكّر، ويُحتمل أن تكون هذه وتلك مُقتبسة من المصادر القديمة المشترَكة. وتظهر في مناطق كثيرة من اليونان والبلقان كتابات تُحاكي الخط العربي، أَطلَق عليها جورج سي مايلز George C. Miles "الكوفسكية" kufesque، وهي متواترة في الزخرفة المعمارية، وتظهر من حين إلى آخر في زينة التّحف الفنية. أمّا الزخرفة المعمارية الخزفية المُزجّجة في كلٍّ من القسطنطينية وبرسلاف ببلغاريا فيبدو أنّه نتاج التماسّ المباشر مع العالم الإسلامي، حيث استُخدمت هذه الزينة على أحسن وجه انطلاقًا من القرن الثالث هـ/ التاسع م فما بعد. وهناك مثال آخر للحضور الإسلامي في العمارة البيزنطية ظهر حوالي 596هـ/ 1200م عندما أمر



[484] تفاصيل من واجهة كنيسة الصليب المقدس، جزيرة آختامار، بحيرة وان، يعود تأريخها إلى ما بين 915م و 921م.

جون كومنينوس ببناء قصر يُعرف باسم مشروطس (وهي مفردة مشتقّة من السريانية تعني "المخروط"، وقد يكون نوعًا من المقرنصات). وتقول الروايات إنّ سقفه كان مزخرَفًا بتصاميم مدهشة من كلّ الأصناف، ويُحتمل أنّ الانطباع الذي أحدثه كان شبيهًا بما نشاهده في قباب المقرنصات العراقية والإفريقية الشمالية العائدة إلى أواخر القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، والسادس هـ/ الثاني عشر م. وتظهر هذه الاستخدامات المتعددة للموتيفات الإسلامية أيضًا في الفن البيزنطي من خلال الكأس التي ابتكر فيها حرفيٌّ قسطنطينيّ كتابة عربية لا معنى لها، لكنها تشبه إلى حدّ ما الخط العربي الأصلي، ترافق سلسلة من الرسوم الذكورية القديمة لا معنى لها بدورها، لكنها مقبولة إلى حدّ ما، كذلك. وهكذا، أصبح الإسلام المُعاصر مع الماضي الكلاسيكي القديم يُشكّل جزءًا من "الآخر" الغريب في بيزنطة.

بعد أن فتح العرب صقلية سنة 289هـ/ 902م استردّها الفرسان النورمان حوالي 451هـ/ 1060م، وقد تبنّى هؤلاء في أثناء القرن السادس هـ/ الثاني عشر م مرحلة أصيلة بحقّ في حضارة العصر الوسيط تعايشت فيها – وفق التأويلات المتداولة – ثقافات الغرب اللاتيني وبيزنطة اليونانية والعرب المسلمين في انسجام إبداعي، على الأقلّ فيما يتعلّق بمجال الفنون. لكنّ هناك وجهة نظر حديثة أكثر تعقيدًا ترى أنّ الملك روجر الثاني القويّ والمُبدع (تُوفّي سنة 548هـ/ 1154م) كان يسعى إلى تحقيق طموحاته الشخصية،

[484] تفاصيل من واجهة كنيسة الصليب المقدس، جزيره آختامار، بحيرة وان، يعود تأريخها إلى ما بين 915م و 921م.

فهو لم يكن يُساند مزيجًا متنوّعًا من الأعراف المختلفة بقدر ما كان يرعى توليفة دقيقة من المهارات الفنية الجديدة من كلّ أرجاء المتوسّط، ليُثبت شرعيّة سلطته. ومهما كان تقديرنا لدوافع روجر الثاني وخلَفَيْه الاثنين فلا شكّ في أنّ الموضوعات والتقنيات القادمة من العالم الإسلامي كانت مُستخدمة في تركيبة القصور الصقلّية، مثل "القبّة"، ولا سيّما "قصر العزيزة" La Ziza، وكلاهما قائمان حتى اليوم في باليرمو الصقلية. وقد حوفظ بوجه خاص على هذا القصر الذي يتألّف من عدة طوابق مرتّبة حول فضاء مفتوح على شكل فناء تتوسطه نافورة ماء. أمّا قباب المقرنص في القاعة أو الفضاء الرئيس، فهي تُقلّد بلا شك أو تُحاكي القباب التي تُزيّن القصور المتبقية في شمال إفريقيا، والسابقة زمنيًا بعض الشيء (انظر في الفصل السادس، العمارة والزخرفة المعمارية في شمال إفريقيا). كما أنّ الأطلال العديدة للحدائق النورمانية المتبقية في صقلية تشي بمديونيّتها الإبداعات الإسلامية المماثلة لها في شمال إفريقيا والأندلس. وهناك كنائس صغيرة - مثل كنيسة القديس جيوفانّي دي إيريميتي في باليرمو - مزوّدة بقباب تشبه قباب الأضرحة الإسلامية. أمّا الأمير النورماني بوهيموند، فقد أمر بعد عودته من الحروب الصليبية ببناء زاوية له في مدينة باري لها كل السمات السورية.

غير أنّ العملين النورمانيّين اللذين يتبادران أكثر من غيرهما إلى الذهن عند دراسة الفن الإسلامي هما سقف الكابيلا بالاتينا في باليرمو التي أسّسها روجر الثاني سنة

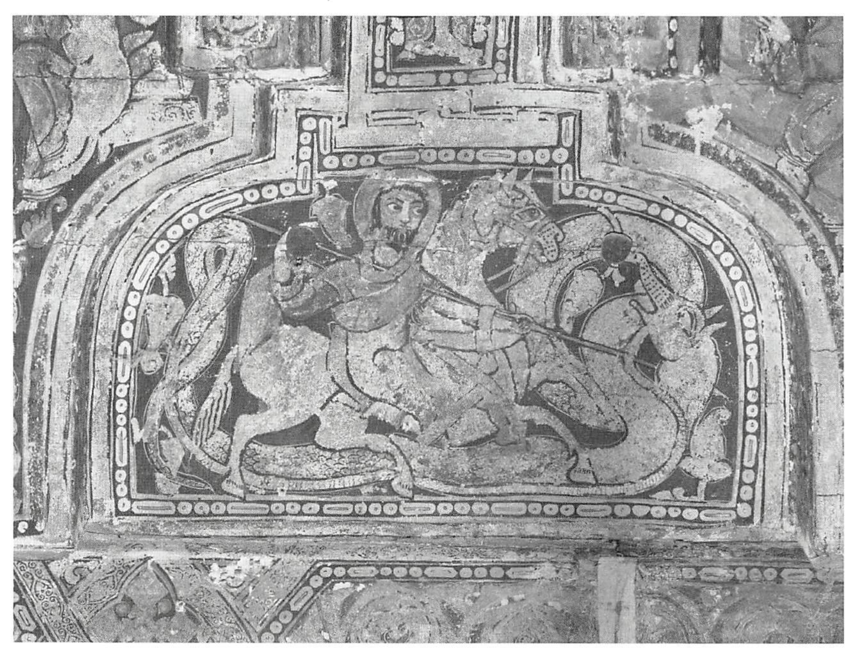
[486] وعاء بمقبضين مصاغ بالنحاس. يعود تأريخه إلى ما بين 1114م و1142م. القطر 26.5سم. متحف ولاية ترولين، انسبروك



[487] سقف خشبي ملون، يعود تأريخه إلى منتصف القرن الثاني عشر الميلادي، في موقعه الأصلي، كنيسة قبة البالاتينا، باليرمو

[488]، [489] تفاصيل من السقف في الشكل [487]





534هـ/ 1140م، والشملة التي كان يرتديها، المؤرّخة سنة 528هـ/ 1134–1133م. ويُعدُ السقف أكبر مقرنص متبقّ يُغطّي فضاءً مستطيلاً [487]، وتعجّ مساحات مئات المربّعات التي تُكوّنه بكلّ أصناف الشخصيات والحيوانات ومشاهد الحياة اليومية والموضوعات الأسطورية والكتابات، والزخارف النباتية البسيطة كذلك. ونلاحظ في هذه الموتيفات أحيانًا شبهًا شديدًا بالخزفيات الفاطمية ذات البريق المعدني [488]، ويُحتمَل أنّ فنّانين مُدرّبين في القاهرة أو في شمال إفريقيا قد شاركوا في إنجاز رسوم السقف، لكنّ هناك عدة مشاهد أخرى [489] لا يمكن دمجها بسهولة ضمن المفردات الإسلامية التقليدية، وما زالت أساليبها المختلفة تنتظر شرحًا وافيًا. أمّا التأويل الأكثر إقناعًا لهذا السقف فهو أنه ضَرْبٌ من القبّة السماوية المليئة ببشائر الخير، تُغطّي الفضاء الاحتفالي للملك المسيحي.

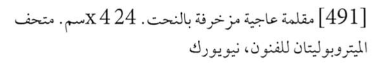
سبق أن أشرنا إلى أنّ مؤسسة "الطّراز" المتخصصة في صناعة المنسوجات كانت امتيازًا ملكيًا في العالم الإسلامي، وقد اعتمدها روجر الثاني بدوره على هذا الأساس. وتُعدّ الشّملة [490] أروع مُنتَج خَرَج من مصانع النسيج النورمانية، وإحدى أجمل المنسوجات المتبقية من العصر الوسيط، ومثلما هي حال النماذج الإسلامية الأصلية التي اقتبست منها، فهي تحمل كتابة بالخط العربي المزوي تحيط بكل الحافة الخارجية، وتُفيد بأنّ الشّملة نُسجت في قصر باليرمو سنة 528هـ/ 1134–1133م. ونجد في العالم الإسلامي قِطَعًا شبيهة جدًا بها في تصاميمها المتناظرة، لكنّ شكلها نصف الدائري غربيٌّ محض. وقد ساد الاعتقاد مدة طويلة بأنّ موضوع الأسد الذي يفترس الجمل رمزٌ للقوّة، لكنْ من المحتمل كذلك أن يكون إيحاءً يشير إلى البخت الكوني السعيد للحاكم.

بينما يُقدّم لنا كلٌّ من السقف والشملة أدلّةً جوهرية على أصولهما غير الإسلامية، فإنّ العديد من الأعمال الخشبية المنقوشة المُنتَجة في صقلية تحت حكم النورمان يمكن أن تكون في إطارها المألوف إذا وُضعت في محيط إسلامي أو مسيحي. وينطبق ذلك أيضًا على العديد من الحاويات الصغيرة والحُقّات العاجية المرسومة المُنتَجة في الجزيرة. كما يمكن أن نقول الشيء نفسه بخصوص مجموعة أخرى من العاجيات المُزخرَفة بنقوش عميقة، والمُصنّعة على الأراضي القارية الإيطالية. وليس هناك شكٌ في أنّ الموسوعة الحقيقية للكائنات الرائجة في ذلك العصر والتي تُزخرف قرون الفِيَلة التزيينية والتوابيت والمقلمات المُسنَدة إلى أمالفي أو البندقية [491] تتّسم بأسلوب يُذكّرنا كثيراً بالأسلوب السّائد تحت حكم السلالة الفاطمية المُعاصرة [316، 317، 331، 343].

حكم العرب والبربر في إسبانيا منطقة كان جلُّ سكّانها مسيحيين بالأساس، وقد حافظوا على استقلالهم الثقافي مدة قرون، وقد بدأ تبادل الموتيفات الفنية بين المسيحيين والمسلمين حتّى قبل بداية حروب الاسترداد reconquista. ويمكن مشاهدة آثار هذه المبادلات فيما يُطلق عليه فنّ المستعربين Mozarabic، ويتمثّل في الإنجازات الفنية للمسيحيين المقيمين تحت الحكم الإسلامي، ومن ثمّ فنون الممالك المسيحية المستقّلة في الشمال التي استخدمت الموتيفات القادمة من الجنوب تحت حكم المسلمين. وقد قُدّمت تفسيرات أيديولوجية لافتة للانتباه تتعلّق بهذه الظاهرة التي أثّرت في عمارة الكنائس، وكذلك – وفق قول بعض العلماء – في الرسوم المُلوّنة العجيبة التي أُضيفت خلال القرنين الرابع والخامس هـ/ العاشر والحادي عشر م إلى مجموعة من المخطوطات تحتوي على تعليقات حول نهاية العالم حرّرها الراهب بياتوس Beatus. ورغم أنّ التأثير الإسلامي يبدو واضحًا في زخرفة المخطوط العائد القرن الثالث هـ/ التاسع م ورسومه، المعروف باسم "الكتاب المُقدّس الإسباني" Biblia Hispalense، إلاّ أنّ المسألة أكثر تعقيدًا ممّا هي الحال في مخطوطات بياتوس بسبب غياب النماذج المناسبة في العالم الإسلامي التي قد تكون مصدر الاقتباس. إن كان هناك تأثير فلم يكن يتعلّق – على مستوى الانتقال – بموتيفات مُعيّنة بقدر ما لحق السلوكيات والمواقف، أي الرغبة في تطوير صور معقّدة باستخدام بُعديْن فقط، ودون أيّ عمق يوحي بالتضاريس البارزة. إنّ القضايا الخصوصية التي تثيرها الأعمال الفنية التي تتأرجح – على ما يبدو – بين ثقافتيْن تتّضح جيّدًا في إسبانيا من خلال الإناء المُصنّع على هيئة طائر من سبائك النحاس، والمُستخدَم طستًا

[490] عباءة حريرية مطرزة بخيوط الذهب واللؤلؤ. مؤرخه بتاريخ 34-1133م، الأبعاد 3م. متحف كونستيسفورسيشيس، فيينا







[491] مقلمة عاجية مزخرفة بالنحت. 24x4سم. متحف الميتروبوليتان للفنون، نيويورك

لغسل الأيدي [492]. ويرد عليه نصّ منقوش بالعربية يُفيد في أنّه من صنع نصراني يُدعى عبدالملك، ونصّ لاتيني يذكر أنّه من عمل سالومون (سليمان) Opus Salomonis. هنالك مثال جيّد آخر للقِطع الإسبانية المتأرجحة بين ثقافتين، ويتمثّل في ما يُسمّى الدنانير المُرابطية maravedi المسكوكة في طليطلة لألفونسو الثامن القشتيلي (حكم ما بين 610–552هـ/ 1214–1158م). حيث تتّبع هذه النقود الذهبية أسلوب الدنانير المُرابطية الأصلية (مع إضافة صليب والحروف اللاتينية "أ،ل،ف" ALF التي يبدأ بها اسم الملك المذكور)، وتحمل كتابات بالعربية تشير إلى اسمه وتُلقّبه (أمير النصارى)، كما تُسمّي البابا (إمام العقيدة المسيحية)، وتُشير إلى أنّ النقود أُصدِرت باسم الثالوث النصراني. وليس هذا إلاّ واحدًا من الأمثلة العديدة التي يمكن ذكرها في مجال النقود الإسلامية التي أثّرت في المسكوكات المُنتَجة في المناطق المتاخمة للعالم الإسلامي، وسبق أن ذكرنا في الفصول الأولى كيف سارت هذه التأثيرات بالاتجاه الآخر كذلك. وعلى امتداد الفترة التي يرصدها هذا الكتاب كان هناك تدفّق مستمرّ للاتصالات في الاتّجاهين.

مع تقدّم حروب الاسترداد انخفض النفوذ الإسلامي، لكنّ السكّان المسلمين بقوا تحت الحكم المسيحي. وفيما يتعلّق أكثر بغرض هذه الدراسة فقد استمرّ في المناطق المحكومة من قِبل الأمراء المسيحيّين ميل الذوق إلى الثقافة القرطبية والإسلامية الراقية في عصرها المتأخّر، وهي الحقبة التي ظهر فيها ما يسمّى "الفنّ المُدجّن" Mudejar (من المفردة العربية "مُدجَّن" الدالّة على الذين دُجّنوا أو سُمح لهم بالبقاء)، وتُشير التسمية في الأصل إلى الفنون التي أنجزها المسلمون للمسيحيين، ثم توسّعت دلالتها لتُعرِّف الأشكال والتقنيات المرتبطة بالمسلمين وبالفنّ الإسلامي. ونشاهد بدايات "الفنّ المُدجّن" في البنايات الدينية الإسلامية التي حُوّلت إلى كنائس، مثل مسجد باب مردوم في طليطلة المذكور سابقًا [130، 131]، والذي أصبح كنيسة كريستو دي لا لوز سنة 617هـ/ 1221م. كما بقيَ كنيس يهودي ينتمي إلى الفنّ المُدجّن، وهو كنيس ابن شوشان العائد إلى القرن السابع هـ/ الثالث عشر م في طليطلة الذي تحوّل في الآخر إلى كنيسة القديسة مريم البيضاء Santa Maria la Blanca، ونجد فيه زخارف جدارية شبيهة بتلك التي تُزيّن البنايات الإسلامية. وهناك عدد من الأمثلة الإضافية الأخرى العائدة إلى ما قبل 647هـ/ 1250م التي تحوّلت وظائفها كذلك. إلاّ أنّ الجزء الأوفر من العمارة "المُدجّنة" – مثلما هي الحال في إشبيلية على سبيل المثال – يعود إلى فترات متأخرة مقارنة بالحقبة التي ندرسها في هذا المؤلّف.

توجد كاتدرائية لو بوي Cathédrale Notre Dame du Puy في المنطقة الوسطى في فرنسا بين جبال أوفرنيو Auvergne، وتتميّز واجهتها بزخارفها على شكل كتابات شبه عربية إلى درجة أنّ بعض العلماء حاولوا فكّ شفرة دلالاتها وفهم معانيها، أو على الأقلّ معاني النماذج المُستخدَمة. والأرجح أنّ الحرفيّين الذين أنجزوا العمل كانوا يفكّرون في "شرق" غريب خلاّب أكثر ممّا فكّروا في نصّ عربي.

إنّ البحث في نزر – وإن كان يسيرًا – من المبادلات والاتصالات التي حصلت بين العالم الإسلامي والمناطق الثقافية الرئيسية المتاخمة له، سوف يُعاني نقصًا خطيرًا إذا لم نذكر الأواني الزجاجية، المعروفة بمجموعة هدويغ Hedwig [493]، ويختلف تأريخها ما بين القرن الرابع هـ/ العاشر م والسادس هـ/ الثاني عشر م. وقد اقتُرحت على امتداد القرن الأخير عدة أماكن – منها مصر وسوريا والعالم البيزنطي وإيطاليا وألمانيا – بوصفها مواطن تصنيع هذه الدوارق. وعلى حدّ معارفنا الحالية فإنّ الإفادة المؤكّدة الوحيدة التي

يمكن أن نجازف بتقديمها هي أنّ هذه الأواني ليست إسلامية. غير أننا لن نتفاجأ لو ظهرت ذات يوم أدلّة تفيد بأنّها أُنجزت مُقلِّدة نوعًا من الزجاج الإسلامي يُطلق عليه "المُحكَم"، كان - بحسب الروايات - من ضمن الكنز الفاطمي حين تشتّته سنة 460هـ/ 1067-1068. كما أنّ هذا الزجاج ذاته ذا القيمة العالية جدًا كان يُحاكي أواني مصقولة من الأحجار الكريمة (الزمرّد والياقوت) أو شبه الكريمة (البلّور والفيروز).

لقد أثّر الفنّ الإسلامي كذلك في مناطق بعيدة عن الحدود المباشرة لعالمه، وهو تأثير ناجم بوجه خاص عن حركة التحف الإسلامية باتجاه تلك المناطق. وإضافة إلى أهمية التجارة كان هناك زوّار من بلدان قاصية سافروا إلى العالم الإسلامي ومن البلدان الإسلامية، حاملين معهم تذكارات رحلاتهم، ومتحدّثين عمّا شاهدوا، وعادة ما يُغذّي هؤلاء الجانب الغريب الممتع لأيّة ثقافة. وقد سلكت التحف القادمة من العالم الإسلامي طريقها إلى الكنوز الخاصة للملوك والمؤسسات الدينية التي كانت غالبًا بعيدة عن مواطن التصنيع الأصلية. وحصلت مبادلات بين الحكام العبّاسيين والفاطميين المسلمين ونظرائهم المسيحيين والبوذيين والهنود، كما هي حال المثال الشهير للهدايا التي يُقال إنّها أُرسلها هارون الرشيد إلى شارلمان. وكانت إحدى الهدايا تحفة عاجية (لعلّها قطعة شطرنج) على هيئة فيل يحمل هودجًا، وعدة شخصيات تظهر بوضوح أصولها الهندية. إضافة إلى الشخصية الجالسة في الهودج والجنود الثمانية من المشاة والمحاربين الأربعة الراكبين المرسومين تظهر شخصيّتان أُخريان يبدو أنّهما تؤدّيان حركات بهلوانية على رأس الفيل انطلاقًا من ظهر حصان. وتحمل التحفة في قاعدتها نصًا عربيًا بالخط المزوي يُعرّفنا بأنّ الحرفي ينتمي إلى عائلة من الوجهاء العرب من العصر الإسلامي المُبكّر، وقد كانت لبعض أفراد هذه العائلة علاقات وثيقة مع بلاد السّند. كما كتب الإمبراطور قسطنطين في رسالة رائعة تعود إلى حوالي 328هـ/ 940م أنّه مندهش من "الكأس العربية" الأعجوبة التي يشرب منها كلّما أكل وقبل الذهاب إلى فراشه. ويصعب تقدير تأثير حضور التحف الإسلامية - إن وُجد أصلاً - في الكنوز المدنية والدينية، لكنّ كمية هذه التحف ضخمة حقًا.

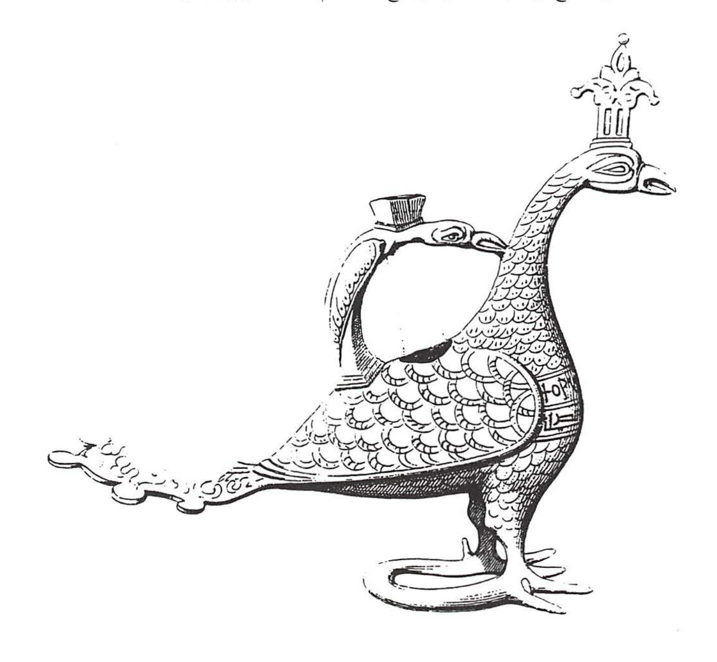


[493] دورق من الزجاج. الإرتفاع 10.3سم، قلعة كوبورغ، كوبورغ

وتُصبح التحف التي يُستولى عليها في أثناء الحروب غنائم انتصار تُعرَض للتباهي ولغيره من الأغراض المطلوبة، ورغم أنّ فنّ الصليبيين لم يتأثّر إلاّ قليلاً في فلسطين أو سوريا بالفنّ الإسلامي، إلاّ أنّ الصليبيين أنفسهم شكّلوا مصدرًا كبيرًا لجلب الغنائم. وقد كانت الأنسجة مُثمّنة بوجه خاص لسهولة طيّها وحملها. وكما هي حال حجاب القديسة آن وقماش القديس جوس اللذين تناولناهما آنفًا بالدرس [203] فقد أصبحت بعض هذه التحف موضع تبجيل، لكنها كانت لها أغراض إضافية أخرى كذلك. فالرايات الإسلامية التي افتُكّت في المعارك والتي تُزيّن ضريح ملوك أراغون في لاس هوالغاس [461] وما يُطلق عليها عنقاء بيزا التي يبدو أنها كانت جزءًا من الغنائم التي أخذها سكّان بيزا بعد اجتياحهم المُظفّر للعاصمة الزيرية (المهدية) سنة 479هـ/ 1087م [337] كلّها أُعيد استخدامها نُصُب نصر.

يمكن أن تُصوّر لنا بعض الأمثلة القليلة تنوّع المشكلات التي تواجه الباحث لدى تعامله مع هذه التُحف التي نُقلت بطرائق شتّى من العالم الإسلامي. وقد أشرنا آنفًا إلى الأواني الفخارية الإسلامية المزدانة بتشكيلة عريضة من الموتيفات والمُصنّعة بمختلف التقنيات،

[492] تمثال لطائر مصنوع من خليط النحاس. الإرتفاع 39.5سم. متحف اللوفر، باريس



والمُستخدَمة أحواضًا على واجهات الكنائس الرومانسكية و/أو أبراج الأجراس، ولا سيّما في إيطاليا. ولم تُقدّم حتى الساعة إجابات شافية حول الأسباب وراء استخدام أوانٍ من هذا القبيل لزخرفة هذه البنايات المسيحية. وهنالك أيضًا مجموعة كبيرة أخرى من التحف الإسلامية - الزجاجية في هذه الحال - تكتسي الغموض نفسه فيما يتعلّق بالأسباب الكامنة وراء مكانها الحالي وكيفية وصولها، وأظهرت التنقيبات الأثرية خلال العقدين الأخيرين في الصين أكثر من أربعين تحفة من هذا النوع كانت مركونة في المستودعات ذات الدلالات الدينية، كالباغودا والمشاهد والأضرحة البوذية. وكما هي حال الأحواض المذكورة سابقًا فإنّ هذه التّحف بدورها في حالة جيدة جدًا، ويمكن تأريخها بدقة، وهي مُستخدَمة حاليًا لتأريخ الزجاجيات الإسلامية الموجودة في العالم الإسلامي نفسه.

وفي الختام، وكما كتب أحدُنا قبل حين فيما يتعلّق بأوروبا:

ظلّ العالمان الإسلامي والأوروبي لما يزيد على 1300 سنة في مواجهة مستمرة متفاوتة الحدّة، ولقد كانت علاقة حيوية نشطة، ومتوتّرة في أغلب الأحيان. لكنّ... الغرب لم يُبد سوى الإعجاب بفنون الشرق الأدنى، ولقد كان ذلك أكثر من مُجرّد القبول السلبي، بل تجلّى ذلك الإعجاب في ربط ما كان متوافرًا من تلك الفنون بأكثر المؤسّسات تبجيلاً - سواء كانت مقدّسة أو دنيوية - وفي الاستعارات الفنية الدينية والمدنية التي استلهمها الغرب من الشرق.

ما هو سبب هذا الحضور الذي عمّ أوسع المناطق الممكنة وشمل العديد من الوسائط، إن لم تكن جميعها؟

لكي نتخيّل وندرك في المقام الأوّل تأثير الفنّ الإسلامي قبل 647هـ/ 1250م ليس كافيًا أن نُحرّر مجرّد قائمة بالموتيفات، وأن نضعها على خريطة باتّباع الترتيب الزمني، كان هناك إحساس بهذا التأثير في المواقف تجاه التصميم واللون، وهو ما يسمح بمقارنة مخطوطات بياتوس في إسبانيا أو زخارف شمال أوروبا، أو ربطها بإنجازات الفنّ الإسلامي، وهذا الأمر مُتاح بسبب المقاربة المماثلة في إضفاء الجمال على التّحف أو المخطوطات أو البنايات. ولقد قدّر غير المسلمين داخل العالم الإسلامي وخارجه كلّ التقدير وأُعجبوا بمهارات ذلك العالم في زخرفة المساحات المُسطّحة بالعناصر الجذابة ومتعددة الألوان في أغلب الحالات. لكنْ قبل أن نستخلص نتائج سليمة نحتاج إلى مزيد من التفكير العميق حول المسائل النظرية المتعلقة بالسؤال المحوري، الذي يدور حول فصل الوعي بالموتيفات والتصاميم والأنماط، عن الغرائز الثقافية أو الشخصية الأكثر عمقًا المتمثلة في البحث عن الجمال أو في تقديمه.

ثانيًا: إنّ الفنّ الإسلامي أصبح في ثقافة العصر الوسيط - وذلك من المحيط الأطلسي إلى حدود الصين - النموذج المثالي المدني الذي يكتسي بعض الغرابة الجذابة، ويعود السبب في أنّه طوّر زخرفة خالية من الشحنة الأيقونية، وعدة تقنيات لتصنيع التّحف الجميلة. وقد حافظ الفن الإسلامي على دوره الرائد حتى حدوث التغييرات التقانية والصناعية، التي طرأت في إيطاليا أوّلاً في أثناء القرن السابع هـ/ الثالث عشر م. لكنّ الأمر لم يكن يتعلّق بمجرّد تزيين البنايات أو الناس أو الموتى بموتيفات وتحف جميلة! لأنّ أشكال هذا الفنّ الخاصة - وحتى الخطوطية - كان يمكن فهمها على الدوام وتقديرها حقّ قدرها دون الحاجة إلى فهم مدلولاتها داخل الثقافة الإسلامية. ولقد كانت غريبة دون شك، لكنّها لم تكن أجنبية!

وأخيرًا، هناك رجاحة وجدوى في محاولة تفسير تأثير الفنّ الإسلامي بمقارنة حضوره أو غيابه بحسب المناطق والفترات التاريخية والفئات الاجتماعية أو غيرها. هل كان حضوره دائمًا في بيزنطة وإسبانيا؟ هل عبّر المجتمع المسيحي المصري عن نفسه بطريقة أكثر خصوصية ممّا فعل المجتمع المسيحي السوري؟ هل كانت مصادر التوريد والإلهام الرئيسية في منطقة المتوسّط؟ وهل أدّت إيران والهند أدوارًا أقلّ أهمية؟ وهل كانت آسيا الوسطى أقل أهمية بدورها من الهند؟ متى ولماذا جفّت الروابط الشمالية، تلك التي عمل بكل جدّ الرحّالة ابن فضلان على تقويتها لحساب الخليفة العبّاسي؟ أليس هناك المزيد ممّا نحن قادرون على رصده حاليًا كي نستشفّه من فنون إفريقيا وشرق آسيا؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها مطروحة كي تجيب عنها الأجيال القادمة، لكنّها تشهد على الثراء المُدهش وعلى الحيوية التي عرفتهما القرون الستة الأولى للفنّ الإسلامي.

الهوامش

الفصل الأوّل

1. الأزرقي، أخبار مكة، الجزء الأول: الترجمة الألمانية ف. فوستنفلد F. Wüstenfeld (لايبزيغ، 1858، أعيدت طباعتها ببيروت، غير مؤرّخة). للاطلاع على قراءة للأزرقي في سياق مختلف، راجع أوليغ غرابار Oleg Grabar، ‹Upon reading al-Azraqi›، Muqarnas 3 (1985).
2. D.T. Potts، The Arabian Gulf in Antiquity (Oxford، 1990); A. R. Al-Ansary، Qaryat al-Faw، A Portrait of Pre-Islamic Civilisation in Saudi Arabia (London، 1982); T. Fahd ed.، L'Arabie préislamique et son environnement historique et culturel (Strasbourg، 1987); "L'Arabie Antique de Karib'il à Mahomet،" Revue du Monde Musulman et de la Méditerrannée، vol 61 (Aix en provence، 1991-93); I. Shahid، "Byzantium in South Arabia،" Dumbarton Oaks Papers 33 (1979); see also periodicals like Atlal published by the Department of Antiquities of Saudi Arabia and the international journal entitled Arabian Archaeology and Epigraphy، edited by D. Potts since 1990.
3. من أفضل المراجع [الإنكليزية] التي يسهل الوصول إليها فيما يتعلق بمكة: Encyclopedia of Islam، (2nd ed. (Leiden، 1960 to date.
4. من بين العديد من المصادر الأخرى، هناك بيت شعر يرد في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، 20 جزءًا (القاهرة، 1969-1968). الجزء 15-1، يشير إلى قصور المدينة المُزخرفة بالرسوم والمُزوّدة بالأبراج العالية. لكن لا يتأكّد إن كان الوصف يتعلّق بعصور ما قبل الإسلام أم بالعصر الإسلامي المبكّر. للاطلاع على تقييم محترز لممتلكات التجار المكّيين، راجع: Patricia Crone، Meccan Trade and the Rise of Islam ((Princeton، 1987.
5. لم يُكتب الكثير حول هذا الموضوع منذ ما حُرّر بالألمانية في مقال: Ignaz Goldziher، `Die Handwerke bei den Arabern›، Globus، LXVI (1894)، 203-5.
6. إضافة إلى المراجع المذكورة في الهامش 2، انظر كذلك: Richard Ettinghausen، `The Character of Islamic Art›، in Nabih Faris، ed.، The Arab Heritage (Princeton، 1946)، 252; Charles J. Lyall، ed.، The Mufaddaliyat (Oxford، 1918)، 92 ff.، and The Diwans of Abid b. al-Abbas (Leyden، 1913)، 23; Peter J. Parr، G.L. Harding، and J.E. Dayton، `Preliminary Survey in N.W.Arabia، 1969›، Bulletin، Institute of Archaeology، University of London، VIII، 9 (970)، 193-242; the excellent survey by D. Potts، "Arabia،" in Jane Turner ed.، The Dictionary of Art (London، 1995); and B. Finster، "Arabien in der Spätantike،" Deutsches Archäologisches Institut، Archäologische Anzeiger، 1996.
7. ويُنسخ كثيرًا، راجع على سبيل المثال: Richard Ettinghausen، `Notes on the Lusterware of Spain›، Ars Orientalis I (1954)، figure 13; E. Will، Les Palmyréniens (Paris، 1992)، p. 156.
8. Jean Sauvaget، La Mosquée Omeyyade de Médine (Paris، 1941)، 145، ff.; Robert B. Sarjeant، `Mihrab›، Bulletin of the School of Oriental and African studies، XXII (1959)، 439-52; Grabar، Formation، 120-22; A. Papadopoulo ed.، Le Mihrab (Leiden، 1988); N.. Khoury،"The Mihrab، from Text to Form" International Journal of Middle Eastern (Studies، 30 (1998.
9. تبقى الدراسة المعيارية في هذا المجال حتى الساعة: Gustav Rothstein، Die Dynastie der Lahmiden in al-Hira (Berlin، 1899). For more up-to-date، if at times controverted، views، see the numerous studies by Irfan Shahid، including his several volumes of Byzantium and the Arabs (Washington، 1984-93) and the entry "Lakhmids،" in The Encyclopedia of Islam، 2nd. ed.
10. Richard le Baron Bowen and Frank Albright، Archaeological Discoveries in South Arabia (Baltimore، 1958); Paolo M. Costa، The Pre-Islamic Antiquities at the Yemen National Museum (Rome، 1978); W. Daum، Yemen، Three Thousand Years of Art and Civilization (Innsbrück، 1987); various articles in Paolo Costa، Studies in Arabian Architecture (Aldershot، 1994).
11. الترجمة الإنكليزية لشهنامة الفردوسي في تسعة أجزاء: Arthur G. and Edmond Warner، trans.، The Shahnama of Firdausi، 9 vols. (London، 1905-10)، VI، 385.
12. الحسن بن أحمد الهمداني: الإكليل. ترجمة إنكليزية أنجزها نبيه فارس: Al-Hasan b. Ahmad al-Hamdani، Al-Iklil، trans، Nabih Faris، The Antiquities of South Arabia (Princeton، 1938)، 123، 14، 17، 26-7.
13. راجع في المقام الأوّل مختلف الدراسات التي قام بها عرفان شهيد. بخصوص التعليقات حول البيانات الأثرية، راجع: Heinz Gaube، Hirbet Baida Arabische Palast aus Südsyrien (Beirut، 1974); Maurice Sartre، Bostra، Des Origines à l'Islam (Paris، 1995); Jean-Marie Dentzer ed.، Hauran I (Paris، 1995); T. Ulbert and others، Rusafa (Mainz، 1983 and ff.)
14. J. Burton، An Introduction to the Hadith (Edinburgh، 1994).
15. يُقدّم كلّ من محمد حميدالله وأوليغ غرابار وجهات نظر وبعض الأمثلة في: M. Hamidullah، `Asthetik und Kunst in der Lehre des Propheten›، Akten des 24. Orientalischen-Kongresses (Wiesbaden، 1959)، 359 ff.، and Grabar، Formation، chapter 4. للاطلاع على مقاربة جديدة ولافتة، راجع المقال بالألمانية حول الجمال في الثقافة العربية: Doris Abu Sayf-Behrens، Schönheit in der Arabischen Kultur (Munich، 1998)، pp. 23-26.
16. ينطبق هذا على الكعبة نفسها فقط، وحتى زمن حديث تعرّضت المناطق المحيطة إلى تغييرات كبيرة لم تُحلّل بالكامل حتى الآن. للاطلاع على محاولة نادرة، راجع: R.A. Jairazbhoy، `The history of the Shrines at Mecca and Medina،› Islamic Culture، Jan.-Feb. 1962. وراجع كذلك الوصف الطويل في مدخل فصل: Makkah and Madinah in the Encyclopedia of Islam.
17. يُعدّ أفضل موجز حول تاريخ المسجد ما ألّفه صالح لمعي مصطفى في كتابه: المدينة المنوّرة (بيروت، 1981) ومقترحاته لتصوّر معمار المسجد هي الأقرب للحقيقة. للاطلاع على تأويل فيه الكثير من الخيال، راجع: R. Hillenbrand، Islamic Architecture (Edinburgh، 1994)، pp. 39-42.
18. Carl H. Becker، `Die Kanzel im Kultus des laten Islam›، Islamstudien I (Leipzig، 1924)، 450- 71; Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 140-44; Creswell، EMA I، 13-14.
19. بناء على مقطع شعري، تمّ تقديم اقتراح يفيد أنّ الرسول [ص] بنى مسجدًا منفصلاً: Ghazi Bisheh، (The Mosque of the Prophet in Madinah، University of Michigan thesis، 1981) . وإذ يظلّ الاحتمال قائمًا، إلاّ أنّ الأدلة في هذه المرحلة ليست نهائية.
20. راجع الآن في هذا الصدد: Mostafa، Al-Madinah، 135 ff..
21. جَمَع حسين مؤنس الآيات القرآنية والأحاديث المتعلقة بالمساجد في: المساجد (الكويت، 1981).
22. للاطّلاع على بعض الأمثلة: Erica C. Dodd and Shereen Khairallah، The Image of the Word (Beirut، 1981). وراجع كذلك: O. Grabar، "Art and Architecture،" in Encyclopedia of the Qur'an (Leiden، forthcoming).
23. Thomas Arnold، Painting in Islam (Oxford، 1928)، 5.
24. Grabar، Formation، chapter 4; and idem، `Islam and Iconoclasm›، in Anthony Bryer and Judith Herrin، eds.، Iconoclasm (Papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine Studies، University of Birmingham، March، 1975) (Birmingham، 1977)، 45-52. لمقاربة مختلفة جدًا، راجع: Patricia Crone، "Islam، Judeo-Christianity and Byzantine Iconoclasm،" Jerusalem Studies in Arabic and Islam 2 (1980).
25. بشر فارس (بالفرنسية): Bishr Farès، Essai sur l›esprit de la décoration islamique ((Cairo، 1952.
26. Erica Dodd، `The Image of the Word›، Berytus XVIII (169)، 35-79.. للاطلاع على وجهة نظر أكثر روحانية، يمكن مراجعة العديد من أعمال آن ماري شيمل مثل: Annemarie Schimmel، Islamic Calligraphy (Leiden، 1970) and Calligraphy and Is-

lamic Culture (New York، 1984).

27. لمقاربة مختلفة بعض الشيء للكتابة راجع الأعمال الحديثة: Yasser Tabbaa "The Transformation of Arabic Writing," Ars Orientalis 21 (1991) and 24 (1994) and Oleg Grabar، The Mediation of Ornament (Princeton، 1994).

28. Carl Becker، `Der Islam als Problem›، Der Islam، I (1910)، 16

29. أثبتت الاستطلاعات المستوى العالي من التطوّر الاقتصادي في المناطق التي تمّ فتحها في العراق، راجع: Robert McC. Adams، Land Behind Baghdad (Chicago، 1965) and The Uruk Countryside (Chicago، 1972). وهو ما يدلّ عليه كذلك اتساع المخازن الكبرى في صيراف على الساحل الفارسي للخليج: D. Whitehouse، "Excavations at Siraf," Iran 6-13 (1968-75)). كما نُشرت بعض التقارير النهائية كذلك. أمّا الأبحاث والتنقيبات الأثرية في سوريا والأردن وفلسطين في العقد الأخير، فقد أثّرت بشدة، إن لم تكن قد أحدثت ثورة، في المعتقد السائد قديمًا والذي يفيد بعهد انحطاط وتقهقر مباشرة قبل ظهور الإسلام. للاطلاع على بعض الأمثلة، راجع: Maurice Sartre، Bosra (Paris، 1985)، Georges Tate، Les Campagnes de la Syrie du Nord (Paris، 1992)، Michele Piccirillo، The Mosaics of Jordan (Amman، 1993)، Robert Schick، The Christian Communities of Palestine from Byzantium to Islam (Princeton، 1995)، and the published volumes of the "Bilad al-Sha'm" conferences held intermittently since 1985. وقد جمع سي فوس بطريقة ملائمة الجزء الأكبر من هذه المعلومات وعلّق عليها: C. Foss، "Syria in Transition A.D. 550-750," Dumbarton Oaks Papers 51 (1997).. كما نجد تطوّرًا اقتصاديًا مماثلاً في آسيا الوسطى. بالفعل، أصبح الفصل بين الثقافتين الماديتين لما قبل الإسلام والإسلامية صعب التحديد أكثر وأكثر.

30. للاطلاع على مقدمة إلى الفنّ القبطي، راجع: Klaus Wessel، Koptische Kunst (Recklinghausen، 1963)، وللمواجيز الأكثر حداثة، راجع المقالات حول الفنّ القبطي: Lucy-Ann Hunt in The Dictionary of Art، (London، 1995)

31. راجع الفقرات الأخيرة من القسم المخصص لجوامع الوليد (الفصل الثاني).

32. ما زالت الشخصية الحقيقية للفن الساساني وأهميته موضع نقاش، وتُعدّ جزئيًا وجهة النظر الواردة في هذا المقام من الأعراف الإسلامية في العصر الوسيط، كما تعبّر عن المركزية الإيرانية لبعض العلماء الحديثين. أمّا في الواقع، فيجوز أنّ الأحوال لم تكن بهذا البريق. يمكن مقارنة أعمال: Roman Ghirshman، Persian Art: the Parthian and Sasanian Dynasties (New York، 1962) and Prudence Harper، The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire (New York، 1978) and Silver Vessels of the Sasanian Period I:Royal Imagery (New York، 1988)، بأعمال: Oleg Grabar، Sasanian Silver (Ann Arbor، 1967)، Lionel Bier، Sarvistan، A Study in Early Iranian Architecture (University Park، Pa.، 1986)، and D. Thompson، Stucco from Chal-Tarkhan (Warminster، 1976).

33. فيما يتعلّق بالحقبة المُبكّرة، راجع: Daniel Schlumberger، L›Orient hellenisé (Baden-Baden، 1969). وتوجد معلومات أكثر تخصّصًا ضمن الكتب المختلفة التي ألّفها Jules Leroy

34. Sirarpie Der Nercessian، Armenian Art (Paris، 1978)، and now Jean-Michel and Nicole Thierry، Armenian Art (New York، 1989); Tania Velmans، L'Arte della Georgia (Milan، 1996).

35. من أسهل المقدّمات التي يمكن الوصول إليها: Guitty Azarpay، Soghdian Painting (Berkeley، 1979)

36. لمعاينة النصوص والوثائق البصرية الملائمة، راجع بالفرنسية: André Grabar، L›iconoclasme byzantin (Paris، 1959). توجد اليوم العديد من التفسيرات الأخرى، واللافت كيف أنّ كل جيل يسعى إلى تأويله الخاص لهذه الظاهرة.

الفصل الثاني

1. يُحتمل أنّ الحفريات الحديثة التي تمّت أثناء عملية إصلاح شامل للمنطقة جنوب الجامع الكبير بدمشق أظهرت للنور بقايا هذا القصر. لكن لم تُنشر حتّى الساعة نتائج هذه الحفريات الأثرية.

2. لا تشمل إلاّ البقايا التي تمّت دراستها بعناية، أو المؤرّخة والتي يمكن تأريخها. هناك عدد كبير من المساكن والمساجد، وبعض البنايات الأكبر حجمًا أحيانًا، والتي يمكن إعطاؤها تاريخًا أمويًا أو إسلاميًا مبكّرًا. وهي أعمال أصبحنا نطلق عليها اليوم مسمّى: المعمار المحلّي، أي بالأساس منشآت لا يُشكّل تاريخ تشييدها عنصرًا مهمًا. راجع على سبيل المثال: Jean Sauvaget، `Observations sur les monuments omeyyades'، Journal Asiatique CCXXXI (1939)، 1-59; Geoffrey King، `A Mosque Attributed to Umar'، Journal of the Royal Asiatic Society (1978)، 109-23 وعدة أمثلة أخرى في: M.A. al-Bakhit and Robert Schick eds.، The Fourth International Conference on Bilad al-Sha'm (Amman، 1989) and Bilad al-Sha'm During the Abbasid Period (Amman، 1991). هناك حالة لافتة تتمثّل في جامع بعلبك في لبنان الذي أصبح أطلالاً. ويبدو على هيئة مسجد "محلّي" استخدم مواد بناء قديمة متوافرة، وأُضيفت إليه بعض الزخارف في القرن الثامن هـ/ الرابع عشر م. ومع ذلك، حكمت أسباب سياسية بأنّه مسجد "أموي".

3. Creswell، EMA، I، 65-131 and 213-322; S. Nusaibeh، The Dome of the Rock (New York، 1996).. أمّا للتعليقات، فراجع: Oleg Grabar، `The Umayyad Dome of the Rock'، Ars Orientalis، III (1959)، 33-62، and idem، Formation، 48-67.

4. للاطلاع على وجهات نظر مختلفة وأكثر عمقًا، راجع: Josef Van Ess in Raby ed.، Bayt al-Maqdis.. Oleg Grabar، The Shape of the Holy (Princeton، 1996)، Amikam Elad، Medieval Jerusalem and Islamic Worship (Jerusalem، 1995) والعديد من الأبحاث التي أشرف عليها: Julian Raby، Bayt al-Maqdis (Oxford، 1992).

5. والكثير منها ما يزال نظريًا وموضع خلاف. راجع: Werner Caskel، Der Felsendom und die Wallfahrt nach Jerusalem (Cologne، 1963) مع مقطع شعري في صفحة 28 يختلف تأويلي له عمّا يرد فيه. وراجع كذلك: Priscilla Soucek، `The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art'، in Joseph Gutman، ed.، The Temple of Solomon (Ann Arbor، 1976)، 73-124.. كما توجد دراسات إضافية: Nasser Rabbat، "The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock،" Muqarnas 6 (1989) and "The Dome of the Rock Revisited،" Muqarnas 10 (1993); Nuha Khoury "The Dome of the Rock، the Ka'ba and Ghumdan،" Muqarnas 10 (1993).

6. Creswell، EMA، I، 78-9.

7. هناك أجزاء قليلة من الفسيفساء شاهدها: Ch. Clermont-Ganneau، Archaeological Researches in Palestine During the Years 1873-4، 2 vols. (London، 1896 and 1899)، I، 187 ff.، وقد اكتُشِفت مُجدّدًا أثناء الترميمات التي حصلت في بداية ستينيات القرن العشرين. غير أنّها لم تُنشر أبدًا، وليس لديّ علم بفحواها.

8. للاطلاع على وجهة نظر متميزة، وإن كانت خاطئة، حول هذه المسألة، راجع: Michel Ecochard، Filiation des monuments grecs، byzantins، et islamiques (Paris، 1977). وقد التُقطت هذه المسائل مجدّدًا من قبل: D. Chen، "The design of the Dome of the Rock،" Palestine Exploration Quarterly 112 (1980) and "The Plan of the Dome of the Rock،" Palestine Exploration Quarterly 117 (1985).

9. لنظرة شاملة وكاملة للفسيفساء، راجع: Marguerite van Berchem، `The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus'، in Creswell، EMA، I، 252 ff.; Grabar، Shape of the Holy and Nusaibeh، Dome of the Rock. ولتفسير جديد ضمن مراجعة للحرم بصفة عامة، انظر: Myriam Rosen-Ayalon، The Early Islamic Monuments of the Haram al- Sharif (Jerusalem، 1989).

10. Max van Berchem، Materiaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum، 3 vols.، MIFAO، XLIII-XLV (Cairo 1920-2)، vol. 2، Syrie du Sud، 2X، 237 ff.; Grabar، Shape of the Holy، pp. 59ff.; Sheila Blair in Raby، Bayt al-Maqdis.

11. في كثير من الأحيان، يُنجَز نصف من نصفيْ موتيف متناظر على سقوف العقود بمزيد من العناية ممّا هي حال النصف الثاني.

12. Lisa Golombek، "The Draped Universe of Islam،" in Priscilla P. Soucek ed.، Content and Context of Visual Arts in the Islamic World (College Park، Pa. 1980).

13. رغم كونه الجزء الأكثر متانة ومنطقًا في نظريّته، فإنّ الفصل التفسيري لمؤلّف سوفاجي: Sauvaget، Mosquée Omeyyade يحتاج إلى مراجعة في ضوء الأدلة الجديدة، ولا سيّما المصدرين المذكورين آنفًا: S. Lamei، Al-Madina and Robert Hillenbrand، Islamic Architecture

14. R.W. Hamilton، The Structural History of the Aqsa Mosque (Jerusalem، 1949).. تكمن الإشكالية الرئيسة في التسلسل الزمني النهائي لمراحل البناء حسبما أثبتتها الاكتشافات الأثرية، راجع في هذا الصدد: Henri Stern، `Recherches sur la mosquee al-Aqsa'، Ars Orientalis V (1963)، 28-48.; K.A.C. Creswell and James Allen، A Short Account (Oxford، 1989)، p. 73; O. Grabar، The Shape of the Holy، pp. 118-19 and passim; Amikam Elad، Medieval Jerusalem وكذلك الدراسة التي لم تُنشر بعد، والتي أطلعني عليها J. Raby كاتبها مشكورًا.

15. إنّ التعرّف على كلّ هذه المساجد المبكّرة المُحتملة ليس دائمًا بالأمر الموثوق. وفي سوريا والأردن وفلسطين بوجه خاص هناك توجّه إلى تسمية مسجد كلّ بناية لها محراب في الجانب الجنوبي. انظر المراجع المذكورة في مختلف مقالات G. King (الهامش 2 أعلاه) وغيره. ونجد مثالاً نموذجيًا في مؤلّف: Svend Helms and others، Early Islamic Architecture in the Desert (Edinburgh، 1980).

16. Creswell، EMA، I 22-8; F. Safar، Wasit (Cairo، 1945)، Creswell-Allen، A Short Account، pp. 40-41.

17. يقول الطّبري في وصفه إعادة بناء مسجد الكوفة al-Tabari (Annales، ed. M.J. de Goeje، Leyden، 1879-1901)، I، 238-9) إنّ السقوف "بُنيت مثل سقوف الكنائس اليونانية". ويعتقد كرسويل Creswell (EMA، I، 25) أنّ هذه إشارة إلى السقوف المدعومة الجملونية، لكن من الصعب أن تكون هذه التقنية منتشرة وقتئذ.

18. Louis Massignon، `Explication du plan de Kufa (Iraq)'، Mélanges Maspéro، 3 vols.، MIFAO، LXVI-LXVIII (Cairo، 1934)، III، 337-60; Hichem Djait، Al-Kufah، Naissance de la Ville Islamique (Paris، 1986).

19. Creswell، EMA، I، 35-7 and 58-61. وفيها من جملة الإسهامات الأخرى نقاشات مهمة حول المفردات العربية المستخدمة في مسرد بنايات المدينة. وكذلك: A. Dietrich، `Die Moscheen von Gurgan zur Omaijadenzeit'، Der Islam XL (1964)، 1-7.

20. انظر التباين في وجهات النظر بين Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 103 ff من ناحية وبين K.A.C. Creswell، `The Great Mosque of Hama'، in R. Ettinghausen، ed.، Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift fur Ernst Kühnel (Berlin، 1959)، 48-53; and EMA، I، 17-21.

21. Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 149 ff.; Creswell، EMA، I، 32-3; Grabar، Formation، 122.

22. رغم انتشارها الواسع، إلاّ أنّ المئذنة ليست إجبارية، بل في بعض الأحيان أُضيفت بعد مدة طويلة من تاريخ بناء المسجد كما يتبيّن في: Jean Sauvaget، `Les inscriptions arabes de la mosquée de Bosra'، Syria، XXII (1941)، 53 ff.. وقد خُصّص فصل بأكمله إلى المئذنة في مؤلّف: Hillenbrand، Islamic Architecture

23. Joseph Schacht، `Ein archaischer Minaret-Type، in Agypten und Anatolien'، Ars Islamica V (1938)، 46-54، and `Further Notes on the Staircase Minaret'، Ars Orientalis IV (1961)، 137 ff.

24. R.J.H. Gottheil، `The Origin and History of the Minaret'، Journal of the American Oriental Society XXX (1909-10)، 137 ff.

25. للاطّلاع على وجهة النظر التقليدية، راجع: Grabar، Formation، 118-20. ولوجهة النظر الجديدة والأكثر إقناعًا، راجع: Jonathan Bloom، The Minaret (Oxford، 1989)

26. مثل المئذنة اللولبية المستخدمة في سامرّاء [63] والتي نُسخت في جامع ابن طولون بالفسطاط [66] أو المآذن الاسطوانية التي نجدها في إيران، Janine Sourdel-Thomine، `Deux minarets d'époque seljoukide en Afghanistan'، Syria، XXX (1953)، 108-36، and Myron Bement Smith، `The Manars of Isfahan'، Athar-é Iran I ((1936)، 313-65).

27. Gaston Wiet and André Maricq، Le Minaret de Djam (Paris، 1959)، حيث يُناقَش هذا الهيكل الخارق للعادة والهياكل ذات الصلة الموجودة في الهند. راجع كذلك قسم "الأبراج والمآذن" في الفصل الخامس: الأقاليم الإسلامية الشرقية من هذا الكتاب، وكذلك: Bloom، Minaret، passim.

28. Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 152 والمراجع الأخرى المذكورة أعلاه.

29. Creswell، EMA، I، 151 ff.. أعطت عمليات التنظيف والترميم الحديثة (قبل 1996) مظهرًا جديدًا للبناية وكشفت عدّة سمات لم تكن ظاهرة للعيان قبل ذلك، وهي تحتاج تحريًا كاملاً.

30. Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 69 ff.

31. يذكر محمد بن أحمد المقدّسي في كتاب "أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم" Muhammad b. Ahmad al-Muqqadasi، Kitab Ahsan al-taqasim، ed. M.J. de Geoje، Bibliotheca Geographorum Arabicorum، III (Leyden، 1906)، 157 أنّ القبّة كانت أمام المحراب في أواخر القرن الرابع هـ / العاشر م.

32. Etienne Quatremère، Histoire des sultans mamlouks de l'Egypte، 2 vols. (Paris، 1837-45)، II، 273.

33. Oleg Grabar، `La grande mosquée de Damas et les origines architecturales de la mosquée'، in André Grabar، ed.، Synthronon (Paris، 1968)، 107-14.

34. Creswell، EMA، I، 197 ff.

35. Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 152-3.

36. ثبت أنّ المحراب المسطّح في قبّة الصخرة الذي كان يعتقده كرسويل Creswell (EMA، I، 100) مُعاصرًا لتاريخ بناء القبّة يعود في الواقع للعصر الفاطمي. ويُحتمل أنّ غيرم من المحاريب المُسطّحة وُجدت في واسط بالعراق وقسطل بالأردن، لكن تأويل هذه البقايا الأثرية غير مؤكّد. راجع: Eva Baer، "The mihrab in the cave of the Dome of the Rock،" Muqarnas 3 (1985); Safar، Wasit، fig. II، p. ; Patricia Carlier، "Qastal al-Balqa،" in Bakhit-Schick eds.، Bilad al-Sha'm (1989).

37. R.B. Serjeant، `Mihrab'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies، XXIII (1959)، 439-53; Nuha Khoury، "The mihrab: from text to form"، International Journal of Middle Eastern Studies 30 (1988).

38. Sauvaget، Mosquée Omeyyade، 83 ff.; Henri Stern، `Les origines de l'architecture de la mosquée omeyyade'، Syria XXVIII (1951)، 272-3.

39. يُحتمل بالفعل أنّه قد استُخدم رمزًا في إحدى المسكوكات الإسلامية المبكّرة النادرة: George C. Miles، "Mihrab and Anazah: A Study in Early Islamic Iconography،" in George C. Miles، ed.، Archaeologica Orientalia In Memoriam Ernst Herzfeld (Locust Valley، 1952)، 156-71.. ومع ذلك، يظلّ ممكنًا أنّ الرسم الوارد قد يكون مجرّد انعكاس لقوس نصر.

40. تبرز هذه النقاط في: Sauvaget، Mosquée Omeyyade، and Joseph Schacht، `An Unknown Type of Minbar and Its Historical Significance'، Ars Orientalis II (1957)، 149-73.

41. Elie Lambert، `La synagogue de Dura-Europos et les origines de la mosquee'، Semitica III (1950)، 67-72.

42. هناك استثناء جزئي فيما يتعلّق بالمسجد الأقصى، إذ تمّ الحفاظ على الأخشاب المنقوشة [87] وتوجد بعض المعلومات حول الفسيفساء. انظر الفصل السادس، الأقاليم الإسلامية الوسطى، قسم: مصر حتّى 1060م والفقرة المتعلقة بالزخرف الفاطمي [301، 302].

43. Marguerite van Berchem in EMA، I، 229 ff.

44. على سبيل المثال: H.A.R. Gibb، `Arab-Byzantine Relations under the Umayyad Caliphate'، Dumbarton Oaks Papers XII (1958)، 219-33. غير أنّ مرغيريت فون برشام لم تقبل هذا التفسير. وقد اختلفت منذئذ وجهات النظر التي نُشرت.

45. على سبيل المثال في: Saloniki; Marguerite van Berchem and G. Clouzot، Mosaiques chrétiennes (Geneva، 1924)، 67 ff.; see now J.-M. Spieser، Thessalonique et ses Monuments (Paris، 1984).. وقد أوضح هذه النقطة: Eustache de Lorey، `L'Hellénisme et l'Orient'، Ars Islamica I (1934)، 26.

46. جُمعت كل النصوص في: Marguerite van Berchem in EMA، I، 371 ff.

47. André Grabar، L'iconoclasme byzantin (Paris، 1957)، 165.

48. للاطلاع على مناقشة مستفيضة لفسيفساء دمشق بوصفها صور للجنة الإسلامية، راجع: Barbara Finster، `Die Mosaiken der Umayyadenmoschee'، Kunst des Orients VII (1970)، 83-141; Klaus Brisch، "Observations on the Iconography of the Mosaics in the Great Mosque of Damascus،" in P.P. Soucek، ed.، Content and Context; Gisela Hellenkemper-Salier، "Die Mosaiken der Grossen Moschee con Damaskus،" XXXV Corso di Cultura Sull'Arte Ravennata e Bizantina (Ravenna، 1988).

49. Al-Muqqadasi، Ahsan al-Taqasim، ed. M.J. de Goeje (Leiden، 1906)، 157.

50. ابن شاكر، كما ذكره كاترومير Quatremère في المرجع المذكور آنفًا (الهامش 35)، 2.

51. Richard Ettinghausen، Arab Painting (Geneva، 1962)، 22 ff.

52. راجع الأعمال المذكورة آنفًا التي أنجزها: Stern and Hamilton. وكذلك: O. Grabar، Shape، p. 112 وكذلك في هذا الكتاب: الفصل السادس، الأقاليم الإسلامية الوسطى، قسم: مصر حتّى 1060م والفقرة المتعلقة بالزخرف الفاطمي [301، 302].

53. Myriam Rosen-Ayalon، "The first Mosaic discovered at Ramla،" Israel Exploration Journal، 26 (1976).

54. لست متأكدًا إن كانت هناك تسمية رسمية منذ العصر الأموي للجزء المُغطّى من المسجد. وقد أُطلق عليه لاحقًا: بيت الصلاة، بعد أن كان مجرّد "المُغطّى".

55. فيما يتعلّق بواسط، راجع: Safar، Wasit.. تغيّر اتجاه القبلة في المسجد مبكّرًا من الجنوب الغربي إلى الجنوب. للاطلاع على تفسير مُحيّر، وخاطئ على الأرجح، راجع: Michael Cook and Patricia Crone، Hagarism (Cambridge، 1977)، 21-28. ولقراءة المحاولات الأولى لإلقاء الضوء على النصوص التي نُشرت حديثًا حول القدس، راجع العمل المنشور مؤخّرًا من قبل: A. Elad والمذكور آنفًا. وتكمن المشكلة الرئيسة في درجة المصداقية التي يمكن أن تكتسيها الأوصاف المتأخّرة لتفسير بنايات سابقة لها زمنيًا.

56. Robert NcC. Adams، Land Behind Baghdad (Chicago، 1965)، p. 85.

57. يما يتعلّق بالحلاّبات، راجع: Cresswell، EMA، I، 502-5; Jean Sauvaget، `Remarques'، Journal Asiatique CCXXXI (1939)، 20-2 أمّا لسيراف، فراجع: David Whitehouse، Siraf II: The Congregational Mosque and other Mosques from the Ninth to the Twelfth Centuries (London، 1980).

58. فيما يتعلّق بالرقة، ما زالت لم تتوافر حتّى الساعة منشورات الأنشطة التي تقوم بها منذ زمن طويل دائرة الآثار السورية والبعثة الأثرية الألمانية. للاطلاع على مسح أوّلي، انظر الفصل الأول من: Michael Meinecke، Patterns of Stylistic Change in Islamic Architecture (New York، 1996).. أمّا بخصوص قصر الحير، فراجع: Oleg Grabar، Renata Holod، James Knudstad، and William Trousdale، City in the Desert: Qasr al-Hayr East (Cambridge، 1978).

59. Mark Horton، Shanqa (London، 1996)، ثم مسح عام أكثر: "Primitive Islam and Architecture in East Africa،" Muqarnas 8 (1991).

60. لمسجد مبكّر في السند، راجع: F.A. Khan، Banbhore (Pakistan Department of Archaeology، Karachi، n.d.); also S.M. Afshaque، "The Grand Mosque of Banbhore،" Pakistan Archaeology 6 (1969) and M. Abdul Ghafar، "Fourtenn Koufic Inscriptions،" ibid. 3 (1966) حيث أُرِّخ النقش الكتابي الرئيس في سنة 209هـ بدل 109هـ.

61. Paolo Costa and Ennio Vicatio، Yemen، Land of Builders، trans. Daphne Newton (London، 1977)، and Paolo Costa، `La moschea grande di Sana'، Annali Istituto Orientale di Napoli (1974)، 487-506 وقد ذكره مُجدّدًا في دراسته: Studies in Arabian Architecture (Aldeshot، 1994).. وكذلك: Barbara Finster، "An Outline of Islamic Religious Architecture in Yemen،" Muqarnas 9 (1992) مع إشارات لأعمالها الأخرى. فيما يتعلّق ببُصرى، راجع الهوامش في M. Meinecke، Patterns of Stylistic Change، p. 50.. كما أُنجزت عدة أعمال حول بُصرى دون أن تُنشَر.

62. راجع: James Knudstad "The Darb Zubayda Project: 1396 / 1976،" Atlal 1 (1977 / 1397) والتقارير الواردة في الأعداد اللاحقة لهذه الدورية. هناك بحث مدهش حول هذه المسألة قام به Bernard O'Kane سوف يُنشر في العربية السعودية.

63. J. Bloom، Minaret، pp. 81-83.

64. يُظهر L. Van den Berghe، Archéologie de l'Iran ancien (Leiden، 1959)، plate 67b، p. 47 برج نار ساساني يحمل شبهًا سطحيًا للمئذنة، لكن بنيته في الواقع مختلفة كثيرًا، وهو بدوره بناية غير رائجة. للاطلاع على وجهات نظر جديدة ومختلفة، راجع مؤلّف J. Bloom حول المئذنة، والفصول ذات العلاقة في: Hillenbrand، Islamic Architecture..

65. E. Pauty، `L'évolution du dispositif en T،' Bulletin d'Etudes Orientales، II (1947)، 60 ff.

66. B. Fransis and M. Ali، `Jami abu Dulaf، Sumer III (1947)، 60 ff.

67. قدّر هرتزفلد في Geschichte (137) أنّ أعدادهم تبلغ مليون ساكن.

68. Creswell، EMA، II، 332-59.

69. Creswell.، EMA II، 208-26 and 308-20، and Marçais، Architecture، 9 ff.. يُدافع كلّ من كرسويل ومارسي عن وجهة نظر مختلفة بعض الشيء حول تطوّر البناية في القرن الثالث هـ / التاسع م.

70. Alexandre Lézine، Architecture de l'Ifriqiya (Paris، 1966)، esp. 25 ff.; Leon Golvin، Essai sur l'Architecture Religieuse Musulmane (Paris، 1974)، 123 ff.

71. Christian Ewert & Jens-Peter Wisshak، Forschungen zur Almohadischen Moscheen، I (Mainz، 1981)، 15-20، fig. 20.

72. Georges Marçais، `Remarques sur l'esthétique musulmane'، AIEO IV (1938)، 62 ff.

73. Oleg Grabar، 'Umayyad 'Palace' and the Abbasid Revolution،' Studia Islamica 18 (1963)، 5- 18.

74. وتشمل هذه الأبحاث من بين الأبحاث الأخرى: أعمال معهد الآثار الألماني (بعض التقارير الأولية من قِبل: Michael Meinecke in Damaszenische Mitteilungen) وكذلك: Madinat al-Far (directed by Claus- Peter Haase) وحفريات العقبة التي أنجزها: Donald Whitcomb وأعمال العقبة التي أنجزها: John Oleson وأطروحة الدكتوراه: Patricia Carlier at Qastal (doctoral dissertation Qastal، château Umayyade، Aix en Provence، 1984) وأعمال Jacques Beaujard وآخرون في أمّ الرصاص وأم الوليد: Jacques Beaujard، Entre Byzance et l'Islam، Geneva، 1996. للاطلاع على مسح ملائم حديث يُغطّي أجزاء من المناطق المعنية، راجع: C. Foss، "Syria in Transition، A.D. 550-750،" Dumbarton Oaks Papers 51 (1997).

75. Bloom، 'The Qubbat al-Khadra and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture،' Ars Orientalis 23 (1993).

76. Oleg Grabar، 'al-Mushatta، Baghdad، and Wasit،' The World of Islam (Studies in Honour of P.K. Hitti) (London، 1959)، 99-108.

77. Mohammad Ali Mostafa، 'Excavations at Kufa،' Sumer 10 (1954)، 73-85.

78. فيما يتعلّق بعمّان، راجع: A. Almagro، El Palacio Omeyyade de Amman I (Madrid، 1984)، E. Olavani- Giocoecheni، Amman II (Valencia، 1985) والأطروحة غير المنشورة في جامعة لندن: Alistair Northedge's unpublished dissertation at the University of London (1981). فيما يتعلّق بالقدس، راجع: Meir Ben-Dov، In the Shadow of the Temple (New York، 1982) وفيها محاولات غير مقنعة ومترددة لتصوّر كيف كانت البناية. وللتفسيرات، راجع: M. Rosen-Ayalon، Early Islamic Monuments. تمّ التعرّف على طبقات أموية في العديد من الحفريات السورية والأردنية والفلسطينية، لكنها لم تُجمع مع بعضها كي تسمح باستخلاص النتائج.

79. يصعب تقديم عدد دقيق لأنّ الحفريات وحدها تسمح بإثبات تاريخ أموي. قارن على سبيل المثال الجداول المختلفة التي يقدّمها كلّ من Sauvaget، op. cit (الهامش 63) و Creswell، EMA، I، 514. وكذلك الاختلاف الذي يحيط بالقصر الأبيض Qasr al-Abyad (Heinz Gaube، Ein Arabischer Palast)، كما توجد إشكالية حتى الساعة حول عنجان في لبنان Creswell، EMA، I، 478-81 وحصن عمّان. للاطلاع على جدول ملخّص، راجع: Oleg Grabar، "Umayyad Palaces Reconsidered،" Ars Orientalis 23 (1993).

80. على سبيل المثال: Creswell، EMA، I، 403-6 والاعتراض ضمن المناقشات الحديثة لهذه المسألة من قبل: Sauvaget، op. cit (الهامش 63) و `Châteaux omeyyades de Syrie'، Revue des Etudes Islamiques XXXIX (1967)، 1-42، and Oleg Grabar، review of EMA، International Journal of Middle Eastern Studies، III (1972)، 217-22، and Formation، 162-5. كما في: Robert Hillenbrand، "La Dolce Vita in Early Islamic Syria،" Art History 5 (1982).

81. Grabar et al.، City in the Desert، 29-33.

82. Creswell، EMA، I، 447-9; Stephen Urice، Qasr Kharana، An Early Islamic Monument in Transjordan (Harvard University، 1981). يمكن الاطلاع على معلومات جديدة حول الكتابات والجداريات في أطروحة الدكتوراه: Frédéric Imbert Corpus des Inscriptions Arabes de Jordanie du Nord (Aix en Provence، 1996).

83. إضافة إلى المواقع المذكورة آنفًا، راجع: Martin Almagro، Qusayr Amra: Residencia y banos omeyas en el desierto de Jordania (Madrid، 1975). ولمسح عام، انظر الفصل السابع من: Robert Hillenbrand، Islamic Architecture.

84. بخصوص شكل الثلاث محارات، راجع: Irving Lavin، `The House of the Lord'، Art Bulletin 44 (1962).

85. لم يكن القصر منعزلاً البتة، وهو ما خمّنه Sauvaget، Monuments، 15-16 ثمّ أثبته كلّ من: Almagro، Qusayr Amra، and Claude Vibert-Guigue، La Peinture Omeyyade du Proche-Orient: l'Exemple de Qusayr Amra (doctoral dissertation، Université de Paris I، 1997). لكنّه كان البناية الرئيسة في الموقع، ولم تكن الحال كذلك في أماكن أخرى.

86. Robert Hamilton، Khirbat al-Mafjar (Oxford، 1959)، 67 ff.

87. Edmond Pauty، Les Hammams du Caire (Cairo، 1932).

88. Priscilla Soucek، "Solomon's Throne، Solomon's Bath،" Ars Orientalis 23 (1993).

89. وقد ذكرها J.A. Janssen and R. Savignac، Mission archéologique en Arabie III: Les châteaux arabes de Qesair Amra، Haraneh، et Tuba (Paris، 1922)، 81 ونشرها كلّ من: Christel Kessler، `Die beiden Mosaikboden in Qusayr Amra'، Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K.A.C. Creswell (Cairo، 1965)، 105-31; and Almagro et al.، Qusayr Amra، 54-55، figs 9-10 and pl. XIII.

90. أُثبت ذلك عدة مرّات فيما يتعلق بالحمامات، على سبيل المثال: Frank Edward Brown in Preliminary Report of the Sixth Season at Dura Europos (New Haven، 1936)، 59-61.

91. Ettinghausen، op. cit. (Note 57)، 36 ff.، and idem، From Byzantium to

Sasanian Iran and the Islamic World (Leiden، 1972)، ولا يمكن قبول كلّ نتائجه.

92. Doris Behrens- Abu Sayf، "The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar،" Muqarnas 14 (1997).

93. Robert Hamilton، 'Carved Plaster in Umayyad Architecture'، Iraq XV (1953)، 43 ff.

94. O. Grabar، 'Survivances classiques dans l'art de l'Islam'، Annales Archéologiques Arabes Syriennes XXI (1971)، and idem، Formation، 160-1.

95. يبدو أنّ التاج على أحد شخوص قصر الحير الغربي أموي أصلي: Daniel Schlumberger، 'Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi (1936-1938): rapport préliminaire'، Syria XX (1939)، 353.

96. راجع Miles كما في الهامش 44، وكذلك Michael Bates أدناه، في الهامش 167.

97. Oleg Grabar، 'The Painting of the Six Kings at Qusayr Amrah'، Ars Orientalis I (1954)، 185-7; Ettinghausen، Arab Painting، 32.

98. Garth Fowden، Empire to Commonwealth (Princeton، 1993)، 143-49. وسوف يقترح كتابه القادم حول قصير عمره تفسيرًا أكثر اتّزانًا للبناية.

99. كشف فريتز ساكسل الدلالة الفلكية للسقف: Fritz Saxl in Creswell، EMA، I، 424-31.

100. Ettinghausen، Arab Painting، 33 ff.

101. وهذا صحيح فيما يتعلّق بالرسومات Oleg Grabar in Hamilton، Khirbat al-Mafjar، 308-14 وكذلك بالنحوتات، كما يتّضح من المؤلّف المنشور بعد وفاة: Daniel Schlumberger et al.، Qasr al- Hayr Gharbi (Paris، 1986) حيث نشرت عدة نحوتات ورسومات دون أن تُناقَش.

102. Almagro، Qusayr Amra. الإشكاليات التي يُثيرها الترميم أشار إليها Vibert-Guigue بصفة نقدية في أطروحته المذكورة آنفًا.

103. Oleg Grabar، "La Place de Qusayr Amrah dans l'Art Profane،" Cahiers Archéologiques 36 (1988).. على نطاق أعمّ، راجع: Oleg Grabar، "L'Art Omeyyade de Syrie، source de l'Art Islamique،" Pierre Canivet and Jean-Paul Rey-Coquais، eds.، La Syrie de Byzance à l'Islam (Damascus، 1992).

104. نُشرت صور ممتازة في عدة أعمال أنجزها نلسون غلوك، على سبيل المثال: Nelson Glueck، Rivers in the Desert (New York، 1959)، figs. 51 ff.

105. على سبيل المثال: Kara Shahr (Sir Aurel Stein، Serindia، Oxford، 1921، CXXXV ff.) or Varaksha (Vasilli Afanasevich Shishkin، Varaksha، Moscow، 1963).

106. تحاليل قام بها: Creswell، EMA، I، 596-603. وراجع كذلك: Leo Trumpelman، Mschatta: ein Beitrag zur Bestimmung des Kunstkreises، zur Datierung und zum Stil der Ornamentik (Tubingen، 1962).. موجز ممتاز حول الوضع قام بها كلّ من: Michael Meinecke and Volkmar Enderlein، "Mshatta Fassade،" Jahrbuch der Berliner Museen 24 (1992).

107. Stern، 'Les Origines'.

108. Hamilton، Khirbat al-Mafjar، 139 ff.

109. إنّ مفهوم الطقس الديني الذي استُخدم مدة طويلة لتفسير هذا الفنّ قد انتقده سوفاجي: Sauvaget، Mosquée omeyyade، 114 ff.

110. يوجد الملخّص الرئيس في: Creswell، EMA، II، 1-38، وقد حوّره جزئيًا: Oleg Grabar، 'Mshattta، Wasit، and Baghdad،' 99 ff.، and idem، Formation، 165-71. المراجع الأخرى: Lassner، The Topography of Baghdad (Detroit، 1970)، and The Shaping of Abbasid Rule (Princeton، 1980)، part 2.

111. يوجد رسم متأخر لهذا الراكب في مخطوطات: Automata by al-Jazari; see F.R. Martin، The Miniature Painting of Persia (London، 1912)، II، plate 2، and Grabar، Formation، plate II. وما زالت دلالته غير واضحة. من الصعب أن يكون قد استُخدم دوارة دليل اتجاه الريح. تشير نصوص العصر الوسيط إلى أنّ الرمح كان متّجهًا دائمًا نحو الأعداء القادمين، وبناءً على ذلك، يمكن أن يكون لهذا الراكب بعض الدلالات السحرية أو الرمزية.

112. الغريب في الأمر أنّ سفيرًا بيزنطيًا هو الشخص الذي لاحظ أن قصر الخليفة يشبه سجنًا له: تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي، al-Khatib al-Baghdadi، Tarikh Baghdad (Baghdad، 1931)، I، 100- 5.

113. رسم سوفاجي علاقة بغداد بالقصور المبكّرة: Jean Sauvaget، 'Les ruines omeyyades de Andjar'، Bulletin du Musée de Beyrouth II (1939)، III.. راجع كذلك: Qasr al-Hayr East (Grabar et al.، Qasr al-Hayr، chapter 2، Note 65، 80).. للاطّلاع على التفسير الفلكي الكوني، راجع: Charles Wendell، 'Baghdad: Imago Mundi and Other Foundation Lore،' IJMES 2 (1971).

114. موجز وقائمة مراجع في: Creswell، EMA، II، 39-49 يمكن مراجعتها مع تقارير الحفريات التي قامت بها دائرة الآثار السورية في: Annales Archéologiques de Syrie، especially vols. IV-V (1954-5)، 69 ff.، and VI (1956)، 25 ff. والمعهد الألماني (آخر المواجيز في: Meinecke، Stylistic Change) والأعمال السورية الجديدة التي أنجزها كلّ من قاسم طوير وراي كوكاي: Qasem Toueir on Hiraqlah in Canivet and Rey-Coquais، La Syrie.

115. Creswell، EMA، II، 94-100 مع قائمة مراجع كاملة. وأعمال حديثة أكثر: Werner Caskel، 'al-Uhaidir'، Der Islam XXXIX (1964)، 28-37، and R. Pagliero et al. 'Uhaydir، an Instance of Monument Restoration'، Mesopotamia II (1967).

116. أثيرت في السنوات الأخيرة عدة تساؤلات حول تاريخ العديد من البنايات الساسانية ذات الصلة بالأخيضر. راجع: Lionel Bier، Sarvistan، A Study of Early Iranian Architecture (University Park، Pa.، 1986) الذي فتح مجدّدًا النقاش حول إن كانت تقنيات البناء والزخرف ساسانية أم جديدة.

117. Alistair Northedge، "An Interpretation of the Palace of the Caliph at Samarra،" Ars Orientalis 23 (1993) مع إشارات إلى جميع الدراسات الحديثة الأخرى التي أنجزها بنفسه أو أنجزها الآخرون. لاحظ بوجه خاص: Northedge and R. Faulkner، 'Planning Samarra،' Iraq 47 (1987).

118. المقريزي، كتاب المواعظ، الترجمة الفرنسية: al-Maqrizi، Kitab al-Mawa'idh، tr. P. Casanova in Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale au Caire 3 (1906)، 215-18.

119. تُعدّ الدراسة الرئيسة حول تونس في هذا الصدد: M. Solignac، 'Recherches sur les installations hydrauliques'، AIEO، X (1952).. والمنشآت الأخرى مذكورة في: Creswell's EMA، II.

120. نُشرت هذه القصور بناءً على مذكرات كرسويل by Creswell، EMA، II 232-43، 265-70 و Alistair Northedge in Ars Orientalis and 'The Palaces at Istabulat،' Archéologie Islamique 3 (1993). راجع أيضًا منشورات دائرة الآثار العراقية: Iraq Government Department of Antiquities، Excavations at Samarra 1936-9، I، Architecture (Baghdad، 1940)، وكذلك: J.M. Rogers، 'Samarra: A Study in Medieval Town Planning'، in A.H. Hourani and S.M. Stern، eds.، The Islamic City (Oxford، 1970); Hillenbrand، Islamic Architecture، chapter.

121. المصدر النصّي الرئيس ذكره كرسويل وهو وصف إستخري لقصر أبي مسلم: Istakhri's description of the palace Abu Muslim (cited in Creswell، EMA، II، 3-4). أمّا المصادر الأثرية، فهي كثيرة في آسيا الوسطى ومنها: قصور قرغيز (plan published by E. Herzfeld، 'Damascus'، Ars Islamica IX (1942)، 35) وحرم كشك G.A. Pugachenkova، Puti razvitia arhitektury iuzhnogo Turkmenistana (Moscow، 1958)، 154. يمكن الاطلاع على كثير منها في كلّ من: S. Khmelnitskii، Zwischen Kushan und Arabern (Berlin، 1989) and Mezhdu Arabami i Turkami (Berlin، 1989).

122. Herzfeld، op. cit. (Note 5)، plate XXXIV. Alistair Northedge، "The Racecourses at Samarra،" Bull. School of Oriental and African Studies 53 (1990).

123. المصدر المذكور في الحاشية 118.

124. Creswell، EMA، II، 283-6.

125. O. Grabar، 'The Earliest Islamic Commemorative Structures'، Ars Orientalis VI (1966)، 7-46; Sheila Blair، "The Octagonal Pavilion at Natanz،" Muqarnas 1 (1983).

126. André Lézine، Le Ribat de Sousse (Tunis، 1956). See also "Ribat" in Encyclopedia of Islam.

127. انظر أدناه بدايات القسم المتعلّق بالتّحف الفنية.

128. يمكن جزئيًا على الأقلّ تفسير استخدام المرمر المخرّم في محراب القيروان من خلال السمات الخاصة للورع المحلّي: Marçais، Architecture، 51-54.

129. Ernst Herzfeld، Der Wandschmuck der Bauten von Samarra (Berlin، 1923).

130. Creswell، EMA، II، 286-8.

131. Maurice Dimand، 'Studies in Islamic Ornament I'، Ars Islamica IV

(1937)، and `Studies in Islamic Ornament II'، Archaeologia Orientalia
.(In Memoriam Ernst Herzfeld (New York، 1952

132. Herzfeld، Wandschmuck، تُعد 222 و228 و230 وبعض المواضيع القليلة الأخرى استثناءات.
133. .(Dimand، Studies. (1952
134. .Ernst Kuhnel، Die Arabeske (Wiesbaden، 1949)، 5
135. إنّ أحدث مناقشة قدّمها Dimand، op. cit متّبعًا كوهنل وهرتسفلد Kuhnel and Herzfeld
136. Kuhnel، `Die islamische Kunst'، in A. Springer، Handbuch der Kunst-
.geschichte (Leipzig،1929)، VI، 395
137. راجع على سبيل المثال: S.I. Rudenko، Kultura Maseleniia Gornogo Altaia
.(Moscow، 1953)، pl. 89-90
138. .(E. Herzfeld، Die Malereien von Samarra (Berlin، 1927
139. راجع على سبيل المثال: Sir Aurel Stein، Ancient Khotan II (Oxford، 1907)،
pl. LXIII; idem، Serindia IV (Oxford، 1921)، pls XLIV (especially
(M111.0019) and XLV (M.V. 004. وراجع كذلك: Along the Ancient Silk
Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museum (New
.(York، 1982
140. ويشمل ذلك الأطر اللؤلؤية، والحيوانات، والنقاط المنتشرة والتي ليست مستوحاة من الطبيعة، والخلفيات أحادية اللون. راجع: See A.Y. Yakubovsky and others، Zhivopis drevnego Panji-
kenta (Moscow، 1954)، fig. 13، pls. VII-XI and XXXIII; A. Belenitski،
Asie Centrale (Geneva، 1968) الفصل الرابع ومجمل مسح رسوم آسيا الوسطى.
141. .(D.S. Rice، 'Deacon or Drink.' Arabica V (1958
142. .Herzfeld، Geschichte der Stadt Samarra، 240
143. Maqrizi، Kitab al-Mawa'idh، tr. P. Casanova، pp. 216-17 (المرجع الكامل في الهامش 118).
144. وعلى عكس ذلك، اقترح سوفاجي في: Sauvaget، J.، "Remarques sur l'art sassanide"،
Revue des Etudes Islamiques، vol. 12، 1938، pp. 113-131 ما يمكن تسميته تعريف "ما بعد هلينستي" للفنّ الأموي عمومًا. لكن يبدو أنّ الجزء "ما بعد الساساني" هو الذي استُخدم واستمرّ أكثر. ومن ثمة فهو الأكثر ضررًا بالمفهوم القائل إنّ فنّ السلالة المبكّرة في العالم الإسلامي كان مستقلاً بذاته.
145. رغم عدم وجود شكّ في أنّ التحف ما قبل الإسلامية أو عناصر منها قد تواصلت بعد الفتح الإسلامي، واستُخدمت (بالتزامن مع التحف غير الإسلامية المعاصرة) من قِبل الولاة الجدد، إلاّ أنّ دليلاً قاطعًا قد يتمثّل في الموقد النحاسي الكبير الذي عُثر عليه في بيئة أموية. راجع: J.B. Humbert، O.P.، "El-Fedein / Mafraq،
Ecole Biblique et Archéologique Française"، Contribution française
à l'archéologie jordanienne، (Amman، 1989)، F. Villeneuve، ed.، pp.
129-30
146. يمكن ذكر العديد من الأمثلة المقارنة كالتحف الخشبية، والفخاريات المزججة وغير المزججة والحجارة المنقوشة، وغيرها كثير.
147. قارن بمشبكات النوافذ في الأندلس: cf. al-Andalus: The Islamic Arts of Spain، exh.)
(cat.، The Metropolitan Museum of Art، New York، 1992، cat. no. 42
وبمثيلاتها في مصر ما بين 390-647هـ/ 1000-1250م e.g. Creswell، K.A.C.، The)
(Muslim Architecture of Egypt، vol. 1، New York، 1978، Plates 7 & 9
148. لتصميم مماثل أُنجز في الرخام بمدينة الزهراء، انظر [137].
149. والأمر صحيح كذلك فيما يتعلق بالزخرف على معدن جائز الربط في قبة الصخرة. راجع: Creswell،
EMA، II، pl. 25-7 للسقوف الخشبية الأخرى من المسجد الأقصى.
150. Stern، Henri، 'Quelques oeuvres sculptées en bois، os، et ivoire de style
.omeyyade'، Ars Orientalis، 1 (1954)، 119-31
151. Amr، A.J.، "Umayyad Painted Pottery Bowls from Rujm al-Kursi، Jor-'
dan"، Berytus، 34، pp. 14-59; Falkner، Robert K.، "Jordan in the Early
Islamic Period، The Use and Abuse of Pottery"، Berytus، 41، p. 41،
for a rebuttal of 'Amr's dating of this ware; and Whitcomb، Donald،
"Khirbet al-Mafjar Reconsidered: The Ceramic Evidence"، Bulletin of
the American Schools of Oriental Research، No. 271، pp. 51-67.. حدثت لاحقًا موجة ولع بهذا النوع من الفخاريات بالمدينة الزهراء في الأندلس (انظر الصورة 140). للاطلاع على نوع فخاري قريب منه جدًا ومُصنّع في مصر، راجع الهامش 29 من الفصل 3.
152. Florence E. Day، 'Early Islamic and Christian Lamps'، Berytus VII
(1942)، 65-79; P.B. Bagatti، 'Lucerne fittili (la cuore) nel Mueso della
Flagellazione in Gerusalemmi'، Faenza XXXV (1949)، 98-103; Nabil
I. Khairy and Abdel-Jalil A. 'Amr، 'Early Islamic Inscribed Pottery
Lamps from Jordan، Levant، vol. XVIII (1986) pp. 143-153; 'Amr Ab-
del-Jalil، 'More Islamic Inscribed Pottery Lamps from Jordan'، Bery-
tus، Archaeological Studies، vol. XXXIV (1988) pp. 161-168. ومن الجائز جدًا أنّ المصابيح من هذا النوع كانت تُصنّع كذلك في مراكز أخرى غير جرش.
153. استخرج المعهد الشرقي في شيكاغو Oriental Institute in Chicago من استخر Istakhr قالبًا خزفيًا منقوشًا لتصنيع زخارف شبيهة جدًا لتلك الواردة على الشريط الرئيسي (433 / A24718 I2). والتحفة التي كان ممكنًا تصنيعها محليًا من هذا القالب كانت فرضيًا ستختلف عن تلك المصنّعة في البصرة في نقطة واحدة فقط: عوض ملء الأقواس وحواشيها بالدوائر المرتّبة أحيانًا في عنصر متشابك، كانت هذه المساحات في استخر تحتوي على تصاميم نباتية.
154. نُشرت هذه التحفة سابقًا بصورة خاطئة على أنّها صُنِعت خلال القرنين الخامس-السادس هـ/ الحادي عشر-الثاني عشر، راجع: Eva Baer، "Jeweled Ceramics from Medieval Islam: A Note on
.the Ambiguity of Islamic Ornament"، Muqarnas، Vol. 6، pp. 85-86
لكنّ كلّ سماتها، بما فيها أسلوب الخط المستخدم تتوافق مع تاريخ القرن الثاني هـ/ الثامن م، ويتعيّن اعتبارها على هذا الأساس، راجع: M. Jenkins، Islamic Pottery، A Brief History، The Met-
ropolitan Museum of Art Bulletin، Spring، 1983، p. 5.. أمّا استخدام مفردة "الطراز" في هذه الكتابة للدلالة على مصنع لإنتاج الفخاريات يُعدّ دلالة مبكّرة لهذه المفردة لم يتمّ تسجيلها من قبل، راجع: Grohmann، A.، "tiraz"، Encyclopaedia of Islam، 1st edition، pp.
785-793 للاطّلاع على الدلالة المُتعارف عليها لهذه المفردة.
155. للاطّلاع على صورة جيدة لهذه التحفة، انظر: Adolf Grohmann، Arabische Paläogra-
phie، II. Teil (Vienna، 1971)، Pl. XIV، 2 رغم أنّ تفسيره للاسم قد تمّ تخطّيه في التفسير الوارد في: The Arts of Islam، Exhibition catalogue، Hayward Gallery 8
April-4 July 1976 (London)، p. 213، no. 250
156. Pope، A.U.، A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Pre-
sent، (London and New York، 1938-39)، Vol. IV، Plates 187-91، 194،
196. إنّ الفخاريات المنتمية لهذه المجموعة هي التي أعطت المسّمى كربشنيت Kerbschnitt. انظر [102].
157. Friedrich Sarre، 'Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II. im Arabis-
.chen Museum in Kairo'، Ars Islamica I (1934)، 10-14
158. يرى أوليغ غرابار أنّ هذا الزخرف بوجه خاص ترميم للعنصر الأصلي (محادثة شخصية).
159. قارن الزخرف المخرم على الحافة مع زخرف السقف الخشبي في [87].
160. M.M. Diakonov، 'Ob odnoi rannci arabskoi nadpisi، Epigrafika
Vostoka I (1947)، 5-8; English resume by Oleg Grabar in Ars Orienta-
lis II (1957)، 548 غير أنّ Boris Marshak، 'Bronzovoi Kuvshin'، Iran i
Srednia Azia (Leningrad، 1973)، يؤرخها لاحقًا، كما تفعل شيلا بلار: Sheila Blair،
Islamic Inscriptions، (Edinburgh، 1998)، pp. 117-118. Melikian-
Chirvani، A.S.، Islamic Metalwork from the Iranian World، 8th-18th
Centuries: Victoria and Albert Museum Catalogue (London، 1982)،
pp. 25 and 37، fn. 22-25. دون الالتفات إلى القراءات القديمة للنص على حافة هذا الإناء، فالنص الصحيح هو: من صنعة أبي يزيد ممّا صُنع بالبصرة سنة 69. للمقارنة، راجع: Jenkins، Marilyn،
"Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art،" Arts and the Islamic
.World، Vol. 3، no. 3، Autumn، 1985، p. 54
161. فيما يتعلّق بالنظرة إلى الحرفيين عمومًا خلال هذا العصر المبكّر، راجع: Mehmet Aga-Oglu، 'Re-
.marks on the Character of Islamic Art'، Art Bulletin 36 (1954)، 191-92
162. أودّ أن أشكر د. مايكل بايتس من جمعية المسكوكات الأمريكية بنيويورك Dr. Michael Bates، Amer-
ican Numismatic Society، N.Y. لأنّه عرّف بالإيجاب لي هذا الحاكم، وقد أعلمني أنّ الخليفة العباسي المذكور باسم "عبدالله" على هذه التحفة، لُقّب بالمنصور بعد معركة قرب الكوفة سنة 145هـ/ 763م (راجع المسعودي: كتاب التنبيه والإشراف، Masudi، (Kitab) al-Tanbih wa-al-ishraf،
(Bibliotheca Geographorum Arabicorum، 8، (Leiden، 1967)، p. 341 ممّا يُؤكّد تاريخ صنع هذه التحفة في فترة الحكم القصير لعبدالله بن أبي الربيع. للاطلاع على مراجع أخرى حول هذه الحقّة، انظر: - Kuhnel، Ernst، Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII.
XIII. Jahrhunderts، (Berlin، 1971)، Catalogue No. 18. وتُشير المعلومات أنّ آلاف العاجيات المشروخة عُثر عليها في الهميمة (الأردن) في حفريات موسم 1415-1416هـ/ 1995-1996م لقصر يعود لبداية القرن الثاني هـ/ الثامن م، راجع: Fondation Max van Berchem Bulletin،
No. 10، (Geneva، December، 1996)، esp. Figure 1، p. 1. ويشير هذا التقرير الموجز أنّه لم يتم التعرّف -زمن النشر- على أي نظائر. راجع كذلك: Ibid، Edition Speciale،
.(Geneva، December، 1998)، illustration p. 6
163. A. Grohmann، Arabische Palaographie، p. 87، Abb. 59
164. الأنسجة المنقوشة الواردة على الرسوم الجدارية في أفراسياب تحمل أوجه شبه شديدة مع هذه الأنسجة الإسلامية

المبكّرة.

165. راجع الهامش 154 أعلاه: R.B. Serjeant, 'Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquests', Ars Islamica IX (1952), 60-8; S.D. Goitein, 'Petitions to Fatimid Caliphs from the Cairo Geniza', Jewish Quarterly Review XLV (1954), 34-5

166. Janine Sourdel-Thomine and Bertold Spuler, Die Kunst des Islam (Berlin, 1973), Pl. 74a-c.. هذا التصميم موجود على عدة وسائط وبمختلف التنوعات أثناء هذه الحقبة. وإضافة إلى الأمثلة الآنفة المعدنية والمرسومة على الجدران (انظر اللوحة الملوّنة المذكورة في المرجع أعلاه) نجده كذلك على دربزين حجري ومرسوماً على البلاط في قصر الحير الغربي: Jenkins, Marilyn, op.cit., (Note 16), p. 56 and note 1.

167. للاطّلاع على أفضل موجز لتاريخ المسكوكات الإسلامية المبكّرة، راجع: Bates, Michael, "History, Geography, and Numismatics in the First Century of Islamic Coinage", Revue suisse de numismatique 65 (1986), 231-62، وراجع أيضًا: Bates, Michael, "Byzantine Coinage and Its Imitations, Arab Coinage and Its Imitations: Arab-Byzantine Coinage", Aram 6 (1994), 381-403

168. Jenkins, Marilyn and Manuel Keene, Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art, (New York, 1983), p. 15.

169. في ربع القرن الأخير، تمّ تأريخ العديد من مجموعات التُحف - كانت تُعدّ سابقًا قبل إسلامية - في القرن الأول والثاني هـ/ السابع والثامن م، ممّا يجعلها أموية محتملة، وإن يظلّ ممكنًا أنها ليست ملك ولاة مسلمين. وتشمل التحف المعدنية، وبعض القطع الفضية التي يُطلق عليها "مابعد ساسانية" ومجموعة كبيرة من التحف النحاسية المزخرفة بجمال، والأنسجة القبطية، وحتّى جصوص كان يُعتقد أنها ساسانية. وإلى حدود زمن غير بعيد، كان أحد أهمّ القصور الإسلامية -المشتى- العائد لأواسط القرن الثاني هـ/ الثامن م يُعدّ من قبل العلماء البارزين ما قبل إسلامي. راجع: Boris Marshak, 'Ranneislamskie bronzovya bliuda', Trudy Hermitage Museum, XIX (1978); Deborah Thompson, Coptic Textiles in the Brooklyn Museum (Brooklyn, 1971); ————————, Stucco from Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy (Warminster, Wiltshire, 1976); Henri Stern, 'Quelques oeuvres sculptees en bois, os, et ivoire de style omeyyade', Ars Orientalis I (1954), 119-31

170. Ernst Herzfeld, 'Die Genesis der islamischen Kunst', Der Islam I (1910), esp. p. 32.

171. هذا التجريد لأوراق الدالية ذات أسلوب العصور القديمة يمكن مشاهدته أيضًا في التحف على وسائط أخرى مثل العاجيات المعاصرة، راجع: Islamic Art in the Kuwait National Museum, ed. Marilyn Jenkins, (London, 1983), p. 32

172. للاطلاع على ورقة مخطوطة للقرآن، تعود لعصر مماثل، ولها تصاميم شبيهة جدًا، راجع: B. Moritz, Arabic Palaeography, (Cairo, 1905) pls. 1&2

173. توجد قطع مهشّمة لجانب أو جوانب أخرى لهذه التحفة في متحف برلين الإسلامي Islamisches Museum, Berlin، راجع بهذا الصدد: Anglade, Elise, Catalogue des boiseries de la section islamique, Musee du Louvre, (Paris, 1988), p. 36, fig. 19a.

174. والدليل على أنّ هذه التقنية لم يتواصل استخدامها فحسب خلال الفترة التي يُغطّيها هذا الكتاب، بل إنها عرفت مزيدًا من التطوّر، يظهر في منبر جامع الكُتُبية بمراكش (صورة الغلاف و [457]) الذي يُعدّ أجمل الأمثلة وأكثرها براعة في فنّ نقش الخشب من بين منتجات العالم الإسلامي في العصر الوسيط.

175. راجع قسم الزخرف المعماري في الفصل الثاني، الأقاليم الإسلامية الوسطى وكذلك: Kuhnel, Ernst, The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament, (Graz, 1977)

176. Ettinghausen, Richard, "The 'Beveled Style' in the Post-Samarra Period.", Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, ed. G.C. Miles, (Locust Valley, N.Y., 1952), pp. 72-83; Evelyn-White, H.G., The Monasteries of the Wadi 'n Natrun, Part III: The Architecture and Archaeology, (New York, 1933), pls. 68-70; Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture, vol. II, (New York, 1979), Plates 101-14; and Melikian-Chirvani, A.S., "Baba Hatem, un chef d'oeuvre inconnu d'époque ghaznevide en Afghanistan." The Memorial Volume of the Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology, 11th-18th April, 1968, ed. A. Tajvide and M.Y. Kiani, (Tehran, 1972), pp. 108-24.

177. يجدر التذكير أنّه رغم كون الجزء الأكبر من الأمثلة المتبقية لا تحمل زخارف، إلاّ أنّ جلّ هذه العناصر المعمارية مطلية بالألوان في الأصل.

178. Pauty, Les Bois Sculptés, pls XII, nos. 4720 and 4721; XIV, nos. 3801 and 4616; XV-XVIII

179. Grabar, Oleg, The Mediation of Ornament (Princeton, 1989), pp. 22-23

180. Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum, Exhibition Catalogue, Kuwait, 1990, Catalogue No. 1, pp. 20-21 and 10. See also, Friedrich Sarre, 'Bronzeplastik in Vogelform, ein sasanidisch-fruhislamisches Rauchergefass', Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen LI (1930), 159-64; Museum fur Islamische Kunst, Berlin, Katalog (Berlin / Dahlem, 1971), no. 234, plate 37. وانظر كذلك الصورة 187 في الطبعة الإنكليزية الأولى لهذا الكتاب.

181. راجع: Ettinghausen, R., "The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, Ars Orientalis, II, (1957), pp. 332-33, text figure D and plate 11, figure 36.

182. تُعدّ بعض هذه الأواني أمثلة مبكّرة لاستخدام مساحة مزججة للتصاميم الملوّنة، راجع: M. Jenkins, Islamic Pottery, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, (Spring, 1983), p. 6, no. 3 حيث يظهر كيف يُستخدم الطلاء الرصاصي الأخضر في التزجيج لإبراز بعض مناطق الزخرف.

183. المسعودي، مروج الذهب، التحقيق والترجمة الفرنسية: Mas'udi, Les prairies d'or, VI, ed. and trans. by C. Barbier de Meynard and Pavet de Courteille (Paris, 1861-77), 295; VIII, 19, 298.

184. F.E. Day, 'A Review of "The Ceramic Arts, A History" in A Survey of Persian Art', Ars Islamica, VIII (1941), 24

185. للاطّلاع على صورة ملوّنة حسنة الجودة لهذه التحفة، انظر: Islamic Arts, (London, 1997), p. 106, No. 57. وراجع كذلك: George T., "Early Lead-Glazed Wares in Egypt: An Imported Wrinkle", Quest for Understanding: Arabic and Islamic Studies in Memory of Malcolm H. Kerr, eds. S. Seikaly, R. Baalbaki, P. Dodd, (Beirut, 1991), pp. 253-262.

186. Kervran, Monique, "Les niveaux islamiques du secteur oriental du tepe de l'Apadana, II. Le materiel ceramique" Cahiers de la Délégation Archéologique Française en Iran, 7, 1977, pp. 75-161.. عُثر على تحفة في سامرّاء تكاد تكون مماثلة تمامًا انظر: F. Sarre, Die Keramik von Samarra, (Berlin, 1925), Tafel XXXV, 4. كما عُثر في إفريقية على أواني قروية مزخرفة بهذه التقنية ومزججة. راجع كذلك: Northedge, Alastair, "Friedrich Sarre's Die Keramik von Samarra in Perspective"; Continuity and Change in Northern Mesopotamia from the Hellenistic to the early Islamic Period: Proceedings of a colloquium at the Seminar für Vorderasiatische Altertumskunde, Freie Universität Berlin, 1994 (Berlin, 1996), 220-58

187. Lane, Arthur, Early Islamic Pottery, (London, 1965) p. 10, " 'Ali ibn 'Isa, governor of Khurasan, sent as a present Harun al-Rashid twenty pieces of Chinese Imperial porcelain, the like of which had never been seen at the caliph's court before, in addition to two thousand other pieces of porcelain". الترجمة العربية: أرسل والي خراسان علي بن عيسى هدية لهارون الرشيد عشرين تحفة من الآنية الخزفية الملكية الصينية، لم يُشاهد مثيلٌ لها قبل ذلك في بلاط الخليفة، إضافة إلى ألفي قطعة أخرى من الخزفيات."

188. Robert B. Mason and Edward J. Keall, 'The 'Abbasid Glazed Wares of Siraf and the Basra Connection: Petrographic Analysis', Iran, Vol. XXIX, 1991, pp. 51-66. لمزيد من المعلومات حول الخزفيات التي عُثر عليها في سيراف، راجع: Tampoe, Moira, Maritime Trade between China and the West: An Archaeological Study of the Ceramics from Siraf (Persian Gulf), 8th to 15th centuries A.D. (Oxford, 1989)

189. Pope, op.cit., Vol. II, page 1483 and Vol. V, Plate 574D; ————————, Masterpieces of Persian Art (New York, 1945), Plate 48; Ackerman, Phyllis, Guide to the Exhibition of Persian Art, The Iranian Institute (New York, 1940), p. 145; al-Khamis, Ulrike, "An Early Islamic Bronze Ewer Reexamined", Muqarnas, vol. 15, 1998, Figure 16, p. 16.

190. Carswell, John, Blue and White: Chinese Porcelain and its Impact on

(the Western World، (Chicago، 1985

191. تعود أصول هذه التقنية إلى العصر المبكّر، رغم أنّ زمان ومكان اكتشافها أوّل مرة ما زالا موضع نقاش مفتوح. ولا توجد إلاّ تحفتان مؤرّختان (قطعة مشروخة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحمل تاريخ 163هـ / 779-780م) أو يمكن تأريخها (في المتحف المذكور، صحن قدح عُثر عليه في الفسطاط يحمل اسم حاكم حكم مدة شهر واحد سنة 156هـ / 773م، [110]). هناك قطعة أخرى من الزجاجيات ذات البريق المعدني في المتحف الوطني بدمشق تحمل كتابة تشير أنها صنعت في دمشق. ولا نقدر في هذه النقطة من أبحاثنا أن نحدد المدة الفاصلة بين اكتشاف هذه التقنية واستخدامها في القطع المؤرّخة أو التي يمكن تأريخها، ونجهل إن كانت دمشق المكان الوحيد الذي صُنِّعت فيه هذه الزجاجيات الفاخرة.

.192 Marilyn Jenkins، 'Medieval Maghribi Luster-Painted Pottery'، La Céramique médiévale en Méditerranée occidentale، V-XV siècles: Actes du colloque international C.N.R.S.، Valbonne، 1978، p. 335، Paris، 1980

193. المربعات الخزفية المحيطة بالمحراب من النوعين: متعدد الألوان وأحاديه، ممّا يقدّم لنا دليلاً قاطعًا أنّ الصنفين من الآنية ذات البريق المعدني كانت معاصرة، دون الالتفات إلى مكان تصنيع النوع أحادي اللون، سواء كان ذلك محليًا أو في البصرة.

194. ظهر هذا الموتيف على اللوحات الجصية الملونة في بداية القرن الثالث م، على سبيل المثال في دورا أوروباس، راجع: C.H. Kraeling، The Excavations at Dura Europos...Final Report، VIII، part I: The Synagogue (New Haven، 1956)، pl. XI.. كما أنّ الزخرف الخلفي غير المألوف الذي نشاهده على هذا الشكل معروف في تحف ثلاثية الأبعاد، راجع: SC4076، The Freer Gallery of Art، Washington، D.C.

195. طلب المعتصم من حرفيي البصرة تصنيع الفخاريات اللازمة لمدينته الجديدة في سامرّاء. والأرجح أنّ هذه المربعات كانت من بين الطلبية.

196. كان العرف الإسلامي في الزخرف المعماري الخرفي المزجج الذي أعطى هذا الإنتاج في القرن الثالث هـ / التاسع م، مجيدًا. وكان تزيين البنايات داخليًا وخارجيًا في آنٍ معًا بالمربعات المزججة أداة زخرفية بقيت علامة مميزة لمعمار العالم الإسلامي على امتداد الألف سنة التالية، وقد أثّرت بشدة على الزخرف في الغرب كذلك.

197. راجع: Jenkins، Islamic Pottery، 9 للاطلاع على وصف موجز لهذه التقنية.

.198 Jenkins، Marilyn، "The Palmette Tree: A Study of the Iconography of Egyptian Lustre Painted Pottery،" Journal of the American Research Center in Egypt، vol. 7، 1968، pp. 119-126.. هناك نوع آخر من الفخاريات ذات البريق المعدني - تلك الزخرفة بالذهب على خلفية زرقاء كوبالتية - يجدر بنا أن نضعها في هذه المجموعة أحادية اللون. راجع: Louvre Museum، no. S191 found at Susa: and، Islamic Museum، Cairo، no. 13996.. وسيصبح هذا المخطط اللوني رائجًا من جديد في سوريا خلال القرنين السادس والسابع هـ / الثاني عشر والثالث عشر م.

.199 Victoria and Albert Museum، Review of the Principal Acquisitions during the Year 1930 (London، 1931)، 14-15، figure 8; Victoria and Albert Museum، Review of the Principal Acquisitions during the Year 1931) (London، 1935)، 8-10; photograph of fragment from Rayy in Herzfeld Archive، Washington، D.C.; Louvre Museum، #MAO 432. Alastair Northedge and Derek Kennet، 'The Samarra horizon'، The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art، Vol. IX،Cobalt and Lustre، (London، 1994) صفحة 25 التي يُذكر فيه الطلاء بالأزرق منذ زمن سامرّاء. وكذلك صفحة 33 حيث يوضع البريق المعدني أحادي اللون ما بين 271هـ / 885م و 281هـ / 895م. ولا يكفي أن يكون الطلاء بالبريق المعدني أحادي اللون والطلاء بصبغة الكوبالت معاصرين، بل إنّ الزخرف الخرفي على مربعات حائط القبلة بالجامع الأكبر في القيروان دليل أنّ الفخاريات ذات البريق المعدني أحادية اللون ومتعددة الألوان كانت تُنتج في الوقت ذاته كذلك. راجع كذلك: Eredita dell'Islam: Arte islamica in Italia، (Venice، 1993)، cat. no. 9.. لكن ما لا نعلمه وما قد لا نعلمه أبدًا بدقة هو متى بدأ إنتاج الطلاء المعدني والطلاء بصبغة الكوبالت في البصرة، وإلى كم دام زمنيًا.

.200 Northedge and Kennet، The Samarra Horizon، p. 34 and No. 33، p.44 and F. Sarre، Die Keramik von Samarra، pls XXIX،2 and XXX،3.. يبدو أن طريقة الزخرف هذه انتشرت بسرعة نحو مصر وسوريا، وربّما إيران وآسيا الوسطى في القرن الثالث هـ / التاسع م. للاطلاع على استخدام متأخر لهذه التقنية، انظر [185].

.201 Marilyn Jenkins، "al-Andalus، Crucible of the Mediterranean"، The Art of Medieval Spain، A.D. 500-1200، (New York، 1993)، p.75.

202. رغم عدم تأكدنا بالكامل، يمكن أن نفترض أن لوحات المرمر كانت منقوشة مسبقًا، إذ لا يوجد سبب لتوريد المرمر الخام. ويقدّم لنا منبر الكُتُبية دعمًا لهذه الفرضية. فقد صُنع في قرطبة ثمّ شُحن في قطع إلى مراكش حيث جُمّعِ على هيئته الحالية. لمناقشة هذه التحفة الخارقة للعادة، انظر الفصل السابع أدناه.

203. انظر الفقرات ما قبل نهاية قسم التحف الفنية، الأقاليم الإسلامية الوسطى، والهامش 191 وكذلك: Jenkins، Marilyn، Islamic Glass: A Brief History، The Metropolitan Museum of Art Bulletin، Fall، 1986، p. 23

204. قد يكون الاسمُ اسمَ صانع القالب أو رئيس الورشة، كما يُحتمل أن يكون الصانع رئيس الورشة في الوقت نفسه.

.205 Rice، D.S.، "Early Signed Islamic Glass،" Journal of the Royal Asiatic Society، 1958، pp. 8-16.

206. هناك مجموعة من الأواني الفضية المنتجة في فترة الحكم الساساني ومجموعة أخرى بعدها زمنيًا صُنعت في إيران بعد الفتح الإسلامي لتلك البلاد، وكلتاهما مشتقة آخر المطاف من الشكل الروماني الملكي ذاته.

.207 Veronika Gervers، 'An Early Christian Curtain in the Royal Ontario Museum'، Studies in Textile History in Memory of Harold B. Burnham، ed. Veronika Gervers، 1977، p. 74

208. لتعريف شامل بالجنيزة القاهرية المذكورة هنا، راجع: S.D. Goitein، A Mediterranean Society، Vol. I، Economic Foundations، (Berkeley، 1967)، pp. 1-28

209. المصدر المذكور آنفًا: S.D. Goitein، Vol. IV، Daily Life، (Berkeley، 1983)، p. 117.

.210 Louise W. Mackie، 'Increase the Prestige: Islamic Textiles'، Arts of Asia، Vol. 26، No. 1، p. 84

.211 S.D. Goitein، A Mediterranean Society، Vol. IV، 127-29

.212 S.D. Goitein، A Mediterranean Society، Vol. IV، ص. 128. يُعرّف المقدّسي هذه السيقان النباتية على أنّها الحلفاء. ويطري كلّ من نصير خسرو والإدريسي على هذه الحُصر من الحلفاء، ويذكرونها باسم "الحُصر السامانية". Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe، VII-XV siècles: Collection Bouvier، Exhibition Catalogue، Musée d'art et d'histoire de Genève en 1993-1994، p. 131.. على عكس ما يذكره الكتالوغ آنف الذكر، ووفق ما عرّفه غواتاين Goitein لا حاجة للبحث في أصفهان عن أصل المفردة "سامان".

213. يعطينا: Francois Deroche، The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th Centuries A.D.، (London، 1992)، pp. 27-33. Ibid.، pp. 17-25 مقدمة جيدة ومختصرة للبنية والطي والزخرف في المخطوطات القرآنية.

214. راجع على سبيل المثال: B. Moritz، Arabic Paleography pl. 1-16.

.215 Marilyn Jenkins، 'A Vocabularly of Umayyad Ornament: New Foundations for the Study of Early Qur'an Manuscripts'، Masahif Sana'a، Kuwait، 19 March – 19 May 1985، pp. 19-23. Bothmer، Hans-Caspar Graf von، 'Masterworks of Islamic Book Art: Koranic Calligraphy and Illumination in the Manuscripts found in the Great Mosque in Sanaa'، Yemen، 3000 Years of Art and Civilization in Arabia Felix، ed. Werner Daum، (Innsbruck، 1987) pp. 178-187; ———————، 'Architekturbilder im Koran: Eine Prachthandschrift der Umayyadenzeit aus dem Yemen'، Pantheon، XLV، 1987، pp. 4-20. Grabar، Oleg، op.cit. (note 35)، pp. 155-193.

216. إذ يتّفق البروفيسور فون بوثمير Prof. von Bothmer مع التأريخ التقريبي لهذا المخطوط الذي قدّمته د. جنكينس مدينة، إلاّ أنه لا يتفق معها في إسناده إلى بلاد الشام. فهو يعتقد أنّه أنتج في اليمن. ويقترح البروفيسور غرابار بدوره تاريخًا متأخرًا عما اقترحه كل من جنكينس مدينة وفون بوثمير. يعتقد هذا الأخير أنّ الزخرف على الغلاف المزدوج يمثل مسجداً. ويقترح البروفيسور غرابار أربعة تأويلات معمارية ممكنة لهذه الرسوم، وتفترض ثلاثة منها أنّ البناية (أو البنايات) مسجد. وبالنظر إلى العناصر العديدة من العصور القديمة التي تمّ تبنّيها وتكييفها في هذه الحقبة التكوينية، فلا يمكن أن نطرح جانبًا احتمال أن هذا الغلاف المزدوج كان تكييفًا إسلاميًا للترتيبات المعمارية المنتشرة كثيرًا في الصفحات الأولى للنصوص المسيحية. كما أنّ ورقة المخطوط القرآني المبكّر المزخرف بصورة مشابهة والمُشار إليه في الهامش 172 يعرض رواقًا تتدلّى منه مصابيح زجاجية شبيهة.

.217 T. Noldecke، ed.، Geschichte des Qorans، III، Die Geschichte des Korantexts، by G. Bergstrasser and O. Pretzl، 2nd ed. (Leipzig، 1938)، 253.

.218 F. Deroche، op.cit.، p.37

.219 François Deroche، 'Collections de manuscrits anciens du Coran à Istanbul. Rapport préliminaire'، Etudes mediévales et patrimoine turc، ed. J. Sourdel-Thomine، Cultures et Civilisations Mediévales، I، Paris، 1983، Pl. IIb and Figure 1، p. 151

220. يمكن الاطلاع على صور ملونة لعدة صفحات من المخطوطات القرآنية المبكّرة في: The Quranic Art of Calligraphy and the Illumination (London، 1976)، plates I-V. وانظر كذلك: M. Lings and Y.H. Safadi، The Quran: Catalogue of an Exhibition of Quran Manuscripts at the British Library، 3، April 15-August 1976 (London، 1976); Splendeur et Majesté: Corans de la Bibliothèque Nationale، Paris، 1987; and F. Deroche،The Abbasid Tradition: Qur'ans

(of the 8th to the 10th Centuries A.D.، (London، 1992

221. يبدو أن الواجهات الزخرفية تتوافق مع الصفحات المزخرفة برسوم الولاة أو المؤلفين اليونانيين الوثنيين أو المسيحيين. بل نجد في أحد أجزاء القرآن الإطار ذاته الوارد على صورة مهداة إلى أميرة بيزنطية من القرن السادس م، رغم أنّه في النسخة الإسلامية لا يحتوي إلاّ على وريدة واحدة. وقد كان أول من جلب الانتباه إلى هذه المسألة غروهمان في: T.W. Arnold and A. Grohmann، The Islamic Book (Leipzig، 1929)، 125 and note 107.

222. Grabar، O.، op.cit.، pp. 70-77

223. G. Marcais and L. Poinssot، Objets kairouanais du IXe au XIIIe siècle، I (Tunis، 1948)، plates I-XXX؛ وفيما يتعلّق بالتجليد الذي تناولناه هنا، راجع الصفحات 46-49 والصورة 14.

224. Tabbaa، Yasser، "The Transformation of Arabic Writing: Part I، Qur'anic Calligraphy"، Ars Orientalis، Vol. 21، 1991، pp. 121-130.. و للاطّلاع على بحث يتعلّق بفنّ الخط، راجع: Rosenthal، F.، Four Essays on Art and Literature in Islam، (Leiden، 1971)، pp. 20-49.

225. المصدر الرئيسي للمعلومات حول هذا المخطوط: D.S. Rice، The Unique Ibn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library (Dublin، 1955)

226. Tabbaa، op.cit. Transformation، part I. 130-148

227. D.S. Rice، The Unique Ibn al-Bawwab Manuscript 2-3، 30-1، 35. . فيما يتعلق بالموقف الرسمي الذي يسمح للكاتب بالتزوير لأسباب مهمة، راجع: Levey، ed.، The Nasihat-nama، known as Qabus-nama (London، 1951). See also Levey's translation of this work، A Mirror for Princes، The Qabus-nama (New York، 1951)، 209-10; D. James، The Abbasid Tradition، p. 20، note. 13.

228. (E. Herzfeld، "Die Genesis der Islamischen Kunst، Der Islam 1 (1910.

229. كان هذا هو الموقف الذي دافع عنه هرتسفلد في العديد من أعماله، وكان له تأثيرات على الكتّاب التابعين زمنيًا مثل: Kühnel، Dimand، and Ettinghausen. للاطلاع على مراجعة لافتة وتتميز بالخيال الخصب لهذه المحاور، انظر: Terry Allen، Five Essays on Islamic Art (Solipsist Press، 1988) ولا سيما الفصل الأول.

230. (M. M. Ahsan، Social Life under the Abbasids (London، 1979 حيث توجد منتخبات جيدة لهذه التقارير، لكنّها مرتّبة بصفة تختلف عمّا هي الحال في دراسة الفنون.

231. (E. Kühnel، The Arabesque، tran. R. Ettinghausen (Graz، 1977.

232. كان لويس ماسينيون أوّل من طوّر هذه الأفكار في مقال بحثي: "Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam،" Syria 2 (1924). . وقد أضاف بعض أتباعه إلى حججه، مثل: (A. Papadopoulo، Islam and Muslim Art (New York، 1979. لكن مفهوم "المبدأ الذري" تمّ إحياؤه من قبل ياسر طبّاع في السنوات الأخيرة. ومن جملة المراجع الأخرى، انظر: "The Muqarnas Dome،" Muqarnas 3 (1985).

233. الكتاب الرئيس الحديث الذي يتناول الهندسة ويحتوي على مواجيز قيّمة حول العصر العباسي من تأليف نسيب أغلو، راجع: (G. Necipoglu، The Topkapi Scroll (Los Angeles، 1995..

الفصل الثالث

1. تتعلّق أهمّ نقاط الشكّ بالطبيعة الحقيقية للإضافة الأولى وبدلالة كنيسة فيلافيشيوزا Villaviciosa Chapel

2. شكّك البعض (Creswell، EMA، 2، 138-61) في وجودها، مدّعين أنّها أسطورة ظهرت في عهد لاحق حول كنيسة مسيحية، وأنّ الغرض منها لم يكن سوى تقليد لما جرى في دمشق تحت حكم الوليد. في الواقع، عُثر في الموقع على بقايا كنيسة، لكن الأرجح أنها لم تكن بذات الأهمية التي كانت لكنيسة يوحنّا المعمدان في دمشق، وأنّ تأثيرها على المسجد كان محدودًا. راجع: M. Ocaña Jiménez، 'La basílica de San Vicente'، Al-Andalus 7 (1942)، 347-66

3. نجم الشكّ في التوسيعات الجانبية للمسجد الأوّل من التضارب الظاهر بين نصّ نشره: E. Lévi-Provençal in Arabica 1 (1954)، 89 ff. (discussed by E. Lambert، 'L'histoire de la grande mosquée de Cordoue'، AIEO، 2 (1936)، 165 ff.) وبعض الموتيفات الزخرفية: E. Lambert، 'De quelques incertitudes'، AIEO 1 (1934-5)، 176 ff. من ناحية، وإلى غياب أي أثر لقواعد الجدار: L. Torres Balbas، in Al-Andalus 4 (1941)، 411 ff. من ناحية أخرى. للاطلاع على محاولة لإعادة تركيب الدليل المتضارب، راجع: L. Torres Balbàs، La mezquita de Cordòba (Madrid، 1965)، 36، and F.H. Giménez، 'Die Elle in der arabischen Geschichtsschreibung،' Madrider Mitteilungen 1 (1960)، 190-1

4. رغم التوافق العام على أنّ قبّة فيلافيشيوزا تعود إلى عصر الحاكم، توجد بعض الوثائق التي توحي بأنّ عبدالرحمن الثالث قام هناك بإضافة ما. وأهمّ وثيقة من بينها هي مقطع من: Ibn Idhari، al-Bayan، ed. G.S. Colin and E. Lévi-Provençal، 2 (Leiden، 1951)، 228; cf. Marçais، Architecture، 139

5. Christian Ewert، Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bogen (Berlin، 1968)، Klaus Brisch، Die Fenstergritter und verwandte Ornamente der Haupt-moschee von Cordoba (Berlin، 1966)، and Henri Stern، Les mosaiques de la grande mosquée de Cordoue (Berlin، 1976). تُعدّ هذه المراجع دراسات ممتازة ومفصّلة لمختلف أجزاء المسجد، لكنها تحتاج أن توضع في إطار أوسع يسمح بفهم كامل للبناية. للاطلاع على محاولات في هذا الاتجاه، راجع: R. Hillenbrand، "The Ornament of the World: Medieval Cordoba as a Cultural Center،" in S.K. Jayyusi، The Legacy of Muslim Spain (Leiden، 1992) and Nuha Khoury، "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century،" (Muqarnas 13 (1996

6. كان السبب الظاهر وراء هذه الإضافة ازدياد عدد سكّان المدينة. وقد أُنجزت الإضافة باتجاه الشمال الشرقي بما أنّ المسجد كان يحتل المكان الجنوبي الغربي.

7. لكن بنّاؤو المنصور تحايلوا في التفاصيل، فعلى سبيل المثال لإعطاء الانطباع بوجود لونيْن، لم يستخدموا الآجر والحجر، بل الجص المطلي.

8. وأهمّها المئذنة بشكلها الحالي التي أمر ببنائها عبدالرحمن الثالث حول مئذنة أقدم زمنًا، راجع: Feliz Hernandez Giménez، El Alminar de Abd al-Rahman III en la Mezquita Mayor de Cordóba (Granada، 1975) وفيه بعض الملاحظات اللافتة حول تاريخ الشكل.

9. Bloom، Minaret، pp. 106-109

10. Marçais، Architecture، 151-2; Geoffrey King، 'The Mosque of Bab Mardum'، Art and Archaeology Research Papers II (1972)، 29-40; Christian Ewert، 'Die Moschee bei Bab al- Mardum'، Madrider Mitteilungen، (XVII (1977

11. Auguste Choisy، Histoire de l'architecture (Paris، 1899)، 2، 22-3

12. (André Godard، 'Les voûtes iraniennes'، Athar-é Iran 4 (1949

13. Henri Terrasse، L'art hispano-mauresque (Paris، 1932)، 139-40

14. Evariste Lévi-Provençal، Inscriptions arabes d'Espagne (Leyden، 1931); Oleg Grabar، "Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue،" in A. Papadopoulo ed.، Le Mihrab dans l'Architecture et la (Religion Musulmanes (Leiden، 1988

15. A. Dessus-Lamare، 'Le mushaf de la mosquee de Cordoue'، Journal Asiatique 230 (1938)، 555؛ راجع كذلك ملاحظات: N. Khoury in Muqarnas 13 and J. Dodds، Architecture and Ideology in Early Medieval Spain (University Park، 1989)، pp. 94 and ff /

16. Klaus Brisch، 'Zum Bab-al-Wuzara'، in Charles Geddes، ed. Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of K.A.C. Creswell (Cairo، 1965)، 30-48

17. Robert Hillenbrand، "The Use of Spatial Devices in the Great Moaque of Còrdoba،" Islão e Arabismo Na Península Ibérica (Evora، 1988); Rafael Moneo، "The Mosque and the Cathedral،" FMR 1988

18. مذكور في: Marçais، Architecture، 156 ff

19. للاطلاع على مختصر عام: Antonio Vallejo Triano in Jerrilynn D. Dodds ed. Al-Andalus (New York، 1992) وله كذلك: Madinat al-Zahra. El Salón Rico de 'Abd al-Rahman III (Cordóba، 1995). ثم عدة أعداد دورية من: Cuadernos de Madinah al-Zahra (1987 فلاحقًا). وكذلك: D. Fairchild Ruggles، Madinat al-Zahra's Constructed Landscape أطروحة دكتوراه في جامعة بنسيلفانيا، ستنشر مستقبلاً. يجب أن نضيف أنّه جرى التخطيط لمدينة-قصر ثانية ومماثلة. وقد اختير لها اسم "مدينة الزهيرة" لكن المعلومات المتوافرة حولها شحيحة ولا تستحق حتى الساعة عناء المناقشة.

20. D.F. Ruggles، "The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology،" Muqarnas 7 (1990)

21. للاطلاع على قائمة مراجع كاملة تتعلق بمواضيع بعينها، راجع: Marçais، Architecture، 171 ff. ويجب أن نضيف إليها أعمال كلّ من: Brisch and Ewert المذكورة سابقًا، ولا سيما: Basilio Pavón Maldonado، El Arte Hispano-musulmàn en su decoración geométrica (Madrid، 1973) وكذلك العمل الحديث جدًا: Ch. Ewert، Die Decorelemente der Wandfeld im Reichen Saal von Madinazahr (Mainz، 1996)

22. Marçais، Architecture، 18-80; Ars Hispaniae، 3، fig. 245

23. وهو الاسم المستخدم للدلالة على مناطق شبه الجزيرة الإيبيرية التي كانت تحت سيطرة المسلمين.

24. S.D. Goitein، A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World As Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza. Vol. I، Economic Foundations (Berkeley and Los Angeles، 1967) ويقول الكاتب في صفحة 43 إنّ اسم "المغرب" كان يُطلق خلال الفترة المعنية على مجمل شمال إفريقيا، غرب مصر، بما فيها صقلية الإسلامية، بينما كانت إسبانيا تشكّل قسمًا فرعيًا من المغرب.

25. James Allan، Metalwork of the Islamic World: The Aaron Collection (London، 1986)، p. 16

26. Trhe Art of Medieval Spain، A.D. 500-1200، (New York، 1993)، exhibition catalogue، Metropolitan Museum of Art، cat. nos. 32 & 35، pp. 86-87 & 90

27. لمشبكات الجامع الكبير بدمشق، راجع: Creswell، K.A.C.، Early Muslim Architecture، Vol. 1، Part 1، Fig. 92، p. 175 and Plate 59 ولمشبّكات قصر الحير الغربي، راجع المصدر نفسه: Part 2، Plates 88 e، f and 89

28. The Art of Medieval Spain، A.D. 500-1200، (New York، 1993)، exhibition catalogue، Metropolitan Museum of Art صفحة 77، الصورة اليسارية. للاطلاع على غيرها من التحف المرمرية الأندلسية تحمل زخارف تشخيصية، راجع المصدر نفسه: cat. no. 31، pp. 85-86 وكذلك: Gomez-Moreno، Manuel، Ars Hispaniae III: El Arte Arabe Espanol hasta los Almohades Arte Mozarabe، (Madrid، 1951)، figures 245-48، 250-51 and 328

29. راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب، قسم: التحف الفنية، ولا سيما الهامش 151 منه. كانت الأواني المطلية وغير المزججة تُصنع في مصر المعاصرة: Scanlon، G.T.، "Fustat Expedition: Preliminary Report 1965، Part II"، Journal of the American Research Center in Egypt، 6 (1967)، Pl. 4a and "Fustat Expedition: Preliminary Report 1968. Part II"، Ibid، 13 (1976)، p. 82، fig. 5 and Pl.19a

30. راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب، قسم: التحف الفنية والصورة [103]. وسوف تظهر أصداء لاحقة لهذه الأواني في الفيوم وفاس وقرطاج ومارتلة (البرتغال).

31. Jenkins، Marilyn، Medieval Maghribi Ceramics: A Reappraisal of the Pottery Production of the Western Regions of the Muslim World، Ph.D. Diss.، New York University، 1978، p. 83 and Plate 7، Figure S1; The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200، p. 75; and، Jenkins، Marilyn، "Western Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography"، Kunst des Orients، Vol. 10 (1975)، p. 100، Fig. 20

32. al-Andalus، cat. no. 28، pp. 234-35; Jenkins، Marilyn، Medieval Maghribi Ceramics، p. 89 and note 28، Plate 19، Figure E2 للنسخة المصرية من هذه الأواني، راجع: Scanlon، G.T.، "Slip-Painted Early Lead-Glazed Wares from Fustat: A Dilemma of Nomenclature"، Colloque international d'archéologie islamique، Cairo، 3-7 fevrier 1993، Institut francais d'archéologie orientale، Textes arabes et études islamiques، 36، 1998، pp. 21-53، وهو صنف له علاقة بالمجموعة التي يمثّلها الإناء [101] من ناحية الموتيفات الزخرفية.

33. Jenkins، Marilyn، "al-Andalus: Crucible of the Mediterranean،" The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200، Exh. cat. New York، 1993، pp. 73-84 (esp. pp. 75-77); Medieval Maghribi Ceramics، pp. 106-11; 208-210; "Western Islamic Influences"، pp. 91-107

34. Art of Medieval Spain، cat. no. 52، pp. 102-03; Jenkins، Marilyn، Medieval Maghribi Ceramics، p. 129، n. 130; pp. 197، 208-210; Plate C. خلال هذه الفترة في العاصمة البيزنطية كما في المقاطعات القروية للإمبراطورية، كانت المربعات الخزفية المزججة تُستخدم في الزخرف المعماري. وقد كان العديد منها محدّبًا ومستخدَمًا قوالب أو مُستعملاً في الأعمدة الوالجة أو التيجان. راجع: Ettinghausen، E.S.، "Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayi and Saint John of Studios"، Cahiers Archéologiques، vol. 7، (1954)، pp. 79-88 and al-Andalus، cat. no. 223

35. انظر بهذا الصدد: Creswell، EMA، 2، 317-19، plates 89-90

36. أفسد الترميم الحديث - للأسف - التركيبة الأصلية.

37. انظر أعلاه الفصل الثاني، الهامش 192 منه. ويوجد النص العربي لهذا المقطع، وترجمته في: G. Marcais، Les faiences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan (Paris، 1928)، p. 10

38. يرى ديماند M.S. Dimand في: 'Studies in Islamic Ornament I، Some Aspects of Amaiyad and Early 'Abbasid Ornament'، Ars Islamica، 4 (1937)، 294، figs. 1-3 أنّ هذه القطعة من تكريت، لكن إدموند بوتي Edmond Pauty يشير إلى أصل بغدادي، قد يكون الأقرب إلى الواقع: 'Sur une porte en bois sculpté provenant de Baghdad'، Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 30 (1930)، 77 and 81، pl. 4

39. راجع التصميم الذي ما يزال كلاسيكيًا للشكل الغصني للدالية في نصف القبة التي تعلو محراب القيروان: Marcais، L'architecture musulmane d'Occident (Paris، 1954)، p. 53

40. al-Andalus، cat. no. 41; Musée du Petit Palais، De l'empire romain aux villes impériales: 6،000 ans d'art au Maroc، exh. cat. (Paris، 1990)، pp. 188-191; Carboni، Stefano، "The Historical and Artistic Significance of the Minbar from the Kutubiyya Mosque"، in Bloom، Jonathan، et al.، The Minbar from the Kutubiyya Mosque، (New York، 1998)، pp. 51-52 and Figs. 35 and 36

41. للاطلاع على أوصاف وعلى تملية للكتابات وعلى قوائم مراجع، انظر: E. Kuhnel، Die islamischen Elfenbeinskulpturen، VIII.-XIII. Jahrhundert (Berlin، 1971)، supercedes J. Ferrandis، Marfiles arabes de occidente، I (Madrid، 1935). وراجع كذلك: J. Beckwith، Caskets from Cordoba (London، 1960)

42. المصدر المذكور: Kuhnel، op.cit.، pp. 32-33، plate 8; al-Andalus، cat. no. 2، p. 192

43. المصدر المذكور: Kuhnel، op.cit.، pp. 33-34، plate 12.. كانت هذه القطعة سابقًا في كاتدرائية زامورة.

44. المصدر المذكور: Kuhnel، op.cit.، 38-9، no. 31، pl. 17، 18; al-Andalus، cat. no. 3، pp. 192-97

45. هناك تعليق شامل على الزخرف الوارد على هذه الحقّة في: Prado-Vilar، Francisco، "Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from al-Andalus"، Muqarnas، 14، pp. 19-42

46. Kuhnel، op.cit.، 36-7. no. 28، pl. 13، 14. هذه الحُقّة موقّعة من قِبل "خلف" الذي صنع كذلك علبة مستطيلة لها غطاء مُسطّح لصُبح في المدينة الزهراء سنة 355هـ/ 966م.

47. W. Caskel، Arabic Inscriptions in the Collection of the Hispanic Society of America (New York، 1936)، 35-6. شبّه في العصر الجاهلي، الشعراء العرب نهود النساء بالحاويات العاجية التي كانت تُصنع وقتها في البلدان الأجنبية. (I. Lichtenstadter، 'Das Nasib in der altarabischen Qaside' Islamica 5 (1931)، 46). أمّا في القرن الرابع هـ/ العاشر م، عندما بلغ المجتمع العربي درجة مماثلة من الرقيّ، فقد قلب الشاعر التشبيه لتصبح الحاويات مثل نهود النساء. من ناحية أخرى، هناك بيت شعر يوحي بأنّ الثقوب الصغيرة على أطراف الورقات قد تكون حاويات جواهر. وإن كان الحال كذلك، فإنّ هذه العلبة المزركشة توافق الأعراف الشرقية القديمة، ومنها على سبيل المثال: الزخارف الجدارية زاهية الألوان للقصور الأخمينية، والجصوص المرسومة الملوّنة كذلك في سامرّاء.

48. المصدر المذكور: Kuhnel، op.cit.، 41-3، no. 35، pl. 22-26; al-Andalus، cat. no. 4، pp. 198-201

49. المصدر المذكور: Kuhnel، op.cit.، 43-4، no. 36، pl. 29-30

50. Arts of Islam، exh. cat. Hayward Gallery، (London، 1976)، #145 and Jonathan M. Bloom، "The Fatimids (909-1171)، Their Ideology and Their Art"، Islamische Textilkunst des Mittelalters: Aktuelle Probleme، Riggisberger Berichte، 5، 1997، pp. 20-21 and Figure 2

51. Tabbaa، Yasser، "The Transformation of Arabic Writing: Part 2، The Public Text"، Ars Orientalis، 24، pp. 121-126. يمكن مشاهدة محاولات مماثلة في الأقاليم الغربية للعالم الإسلامي، في علبة عاجية منقوشة معاصرة من الأندلس (انظر التعليق على [145] والهامش 42 أعلاه، وكذلك في الكتابة المزوية المورقة والمنقّرة لعلبة عبدالملك المؤرّخة 395هـ/ 1004-1005م والتي ناقشناها أعلاه، والموجودة الآن في بانبلونا Pamplona.

52. (Cott، Perry B.، Siculo-Arabic Ivories (Princeton، 1939

53. Art of Medieval Spain، cat. no. 38a، p. 94

54. M. Jenkins، and M. Keene، Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art، (New York، 1983)، no. 52

55. al-Andalus، cat. no. 17، p. 220

56. وتُدمج كذلك قطع المجوهرات الأندلسية المصنعة في عهد ملوك الطوائف (اللاحقة زمنيًا) فصوص الزجاج في زخرفها، راجع: Gomez-Moreno، El arte arabe، figs. 402a، c. غير أنّ معارفنا الحالية المتعلقة بإنتاج الزجاج في العصر الإسلامي المبكّر لا تسمح لنا بالجزم إن كان الزجاج مُصنّعًا في الأندلس نفسها أم أنّ التحف الزجاجية التي عُثر عليها في مدينة الزهراء كانت مستوردة من مصر وسوريا أو العراق. غير أنّ الإنتاج الإسباني اللاحق موثّق جيدًا وشهير. نعلم أنّ الأواني الزجاجية كانت مُستخدَمة في الأندلس بعد

205هـ/ 821م، وهي السنة التي قدم فيها المُغنّي زرياب من العراق ليستقرّ في قرطبة، وأنّ "الناس في الأندلس تعلموا منه طريقة استخدام الأواني من الزجاج الفاخر، محبّذينها عن الأواني الذهبية والفضية..." (Makka-ri، Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes en Espagne، ed. R. Dozy and others (Leyden، 1855-61، II، 88))

57. al-Andalus، cat. no. 10، pp. 210-11; Medieval Spain، p. 80; and Christie's London، Islamic Art and Indian Miniatures، auction cat.، 25 April 1997، London، Lot No. 259

58. Medieval Spain، p .81، أعلى اليسار وكل الهامش 19 صفحة 84. De Carthage à Kairouan، exh. cat.، Musée du Petit Palais، Paris، 20 octobre 1982 - 27 février 1983، No. 294

59. al-Andalus، p. 168

60. Art of Medieval Spain، 74، 83 والفصل السابع من هذا الكتاب، قسم: التّحف الفنية، ما يتعلّق بـ [456].

61. أدّت أحواض الماء الكبيرة كذلك أدوارًا مهمة في معمار هذا العصر.

62. Gomez-Moreno، El arte arabe، Fig. 395b; Medieval Spain، pp. 101-102، no. 50 and Archaeological Museum، Cordova، no. D92.9

63. انظر بوجه خاص إبريق تبيليسي، الفصل الثاني، والصورة [92] والفقرة ذات الصلة.

64. Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum، exh. cat.، Dar al-Athar al-Islamiyyah، Kuwait، 1990، Cat. No. 3، pp. 10-11 in English section and p. 23 in Arabic-Russian section and Fehervari، G.، Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection، (London، 1976)، Cat. No. 2، p. 33 and Color Pl. A and Pl. Ia-d

65. يشبه رأس الديك رأس ديك آخر على آنية إسبانية من سبائك النحاس معروضة في اللوفر ورقمها: 1519 راجع: Arts de l'Islam، des origines à 1700، Exh. Cat.، Paris، Orangerie des Tuileries، 22 Juin-30 Aout 1971، No. 147. See also Grabar، Oleg، "About a Bronze Bird"، in Elizabeth Sears and and T.K. Thomas، Reading Medieval Images: the Historian and the Object (Ann Arbor، 2001).

66. Bloom، Jonathan M.، "al-Ma'mun's Blue Koran." Melanges D. Sourdel، edited by L. Kalus، published as Revue des études islamiques، 54، 1986، pp. 61-65; The Early Fatimid Blue Koran Manuscript،" Les Manuscrits du Moyen-Orient: essais de codicology et paléographie، ed. Francois Deroche، (Istanbul/Paris، 1989)، pp. 95-99 and "The Early Fatimid Blue Koran Manuscript"، Graeco-Arabica، vol. IV، (Athens، 1991)، pp. 171-178; De Carthage à Qayrawan، (see above، note 58)، no. 350; Institut National d'Archéologie et d'Art، 30 ans au service du Patrimoine: de la Carthage des Phéniciens à la Carthage de Bourguiba، exh. cat.، Tunis، 1986، no. IV.10; "The Qur'an on Blue Vellum. Africa or Spain?"، The Qur'an and Calligraphy، a Selection of Fine Manuscript Material، Bernard Quaritch، Catalogue 1213، 1995، pp. 7-15; and Deroche، F.، The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th Centuries A.D.، (London، 1992)، No. 42، pp. 92-95

67. ما تزال موجودة عدة ورقات منفصلة مكتوبة بالحبر على رق مدبوغ بالأحمر، تحمل زخارف فضية، وتعود لنهاية القرن الثاني هـ/ الثامن م. راجع: The Abbasid Tradition، no. 11 plus The Madina Collection، New York، Acc. Nos. Ca0056، Ca0057 (unpublished)

68. Chabbouh، Brahim، "Un ancien registre de la Bibliothèque de la Grande Mosquée de Kairouan"، Revue de l'Institut des manuscrits arabes، 2، Fasc. 2، (Cairo، 1956)، pp. 339-374. ويتطابق هذا التصريح مع ما عثرت عليه بلوم، لكنه يتضارب مع ما جاء في Quaritch Catalogue. وعندما كانت ماريلين جنكينس مدينة في القيروان في صيف 1414هـ/ 1993م، كان هناك جزء من القرآن الأزرق (لم يكن ممكنًا التأكد إن كان كاملاً أم لا) في القيروان، معروضًا بمتحف الفنون الإسلامية في رقادة.

69. Papadopoulo، Alexandre، Islam and Muslim Art، (New York، 1979)، Colorplate 117.. ويتمثّل النظير الموازي الآخر العائد للنصف الثاني من القرن الثالث هـ/ التاسع م في التعشيقة الزخرفية ansa التي تزيّن قرآن أماجور، وترد صورة إحدى ورقاته في [118]. راجع المصدر المذكور: F. Deroche، 'Collections de manuscrits anciens du Coran à Istanbul: rapport préliminaire' in Etudes médiévales et patrimoine turc، Pl. IIb

70. هذا التأريخ المُعتمد على الزخرف يتوافق مع تأريخ ديروش لهذه الصفحات والذي يعتمد على أسلوب الخط. غير أننا لا يمكن أن نضع جانبًا تأريخ بلوم في أواسط القرن الرابع هـ/ العاشر م إذا كان المخطوط بأكمله "متأخرًا". ما يزال هناك مزيد من العمل يتعين القيام به على هذا المخطوط الفريد، على ما يبدو. راجع كذلك: Tabbaa، Yasser، "The Transformation of Arabic Writing: Part I، Qur'anic Calligraphy"، Ars Orientalis، vol. 21، 1991، p. 143

71. راجع: F. Déroche، 'Collections de manuscrits anciens du Coran à Istanbul: rapport préliminaire' in Etudes médiévales et patrimoine turc

72. في: Déroche، The Abbasid Tradition 34 and 132-137 يقترح الكاتب استبدال التسمية القديمة "الكوفي" بـ "الخطوط العباسية" لوصف أنواع الخطوط العربية التي أخذت مكان "الحجازي". وقد قسّم "الخطوط العباسية" إلى "الأساليب العباسية المبكرة" و "الأسلوب الجديد". وقد اعتمدت مارلين جنكينس مدينة مصطلحات ديروش، باستثناء :الأسلوب العباسي المبكّر" التي سمّته ببساطة "الخط المزوي" (انظر كذلك: الفصل الثاني، قسم فنّ الكتاب و [117، 118]. ويرى ياسر طبّاع ('Transformation' part I، note 33) أن مصطلح "العباسي الجديد" أو "الأسلوب الجديد" الذي استخدمه ديروش "قد يكون الأكثر ملاءمة لأنه يُعيد، على ما يبدو، إلى إصلاحات ابن مقلة، الذي كان على الأغلب وراء تطوير هذا الخط أو مجموعة الخطوط".

73. يُعرّف ياسر طبّاع ('Transformation' part I، 130) مصاحف القرآن المكتوبة باستخدام "الأسلوب الجديد" بأنها تختلف كذلك في غالبها عن المُنجَزة بالخط "العباسي المبكّر" فيما يتعلق بالوسيط والشكل وعلامات الإعراب وحساب الآيات.

74. Quaritch Catalogue، 9

75. Arts of Islam، no 506 and De Carthage à Qayrawan no. 321

76. Marcais، G. and L.Poinssot، Objets Kairouanais، IX au XIII siècle، Reliures، Verreries، Cuivres et Bronzes، Bijoux (Tunis، 1948) no. 64، pp. 142-144، Fig. 28. وتُناقَش في هذا المؤلّف المجموعة المهمة من مغلفات الكتب التي اكتشفها بوانسو Poinssot في الجامع الكبير بالقيروان.

77. راجع Goitein، A Mediterranean Society، vol. 1، p. 112 للاطلاع على رسالة تعود إلى القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، وتذكر أهمية البلاد التونسية فيما يتعلق عمومًا بصناعة الجلد، وبإنتاج المجلدات لتسفير الكتب بوجه خاص.

78. al-Andalus، p.177، Fig. 3

79. Jenkins، Marilyn، Medieval Maghribi Ceramics، 73

80. راجع على كل حال الأبحاث التي يتميّز بعضها بعمق البصيرة والتي ألّفها كتاب مختلفون في: Jerrilynn Dodds ed.،

81. Al-Andalus (New York، 1992) and J. Dodds، "The Arts of al-Andalus"، والأبحاث الأخرى كذلك: S.K. Jayussi ed.، The Legacy of Muslim Spain (Leiden، 1992).

82. على سبيل المثال: Luis Caballero Zoreda، "Un Canal de Transmición de lo Classico،" Al-Qantara 15 and 16 (1994-95)

83. راجع على كلّ حال تحاليل: R. Holod in Dodds، Al-Andalus and F. Prado-Vilar، "Circular Visions of fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from al-Andalus،" Muqarnas 14 (1997)، pp. 19-42

84. يعود الكثير من الفضل في صياغة هذا العالم المعقّد إلى: J. Dodds، Architecture and Ideology

85. Marguerite van Berchem، "Sedrata، un Chapitre nouveau de l'histoire de l'art musulman،" Ars Orientalis 1 (1952)

الفصل الرابع

1. R.N. Frye، ed.، The Cambridge History of Iran، 4، From the Arab Invasion to the Seljuqs (Cambridge، 1975) يقدّم معلومات تاريخية وثقافية أساسية تتعلق بإيران، ويشمل فصلاً حول الفنون حرّره غرابار: O. Grabar، pp. 329-63

2. George C. Miles، The Numismatic History of Rayy، (New York، 1938) and E.J. Keall، "The Topography and Architecture of Medieval Rayy،" Akten VII Kongress für Iranistik (Munich، 1979) يوجد جلّ الأرشيف في المتحف الجامعي بفيلادلفيا والمعهد الشرقي بشيكاغو University Museum in Philadelphia and the Oriental Institute in Chicago

3. يمكن أن يتغيّر فحوى هذه الخاتمة تبعًا للحفريات الأثرية الجارية، مثل المسوحات والتنقيبات التي تجري في مرو.

4. al-Narshakhi، The History of Bukhara، tr. R.N. Frye (Cambridge، 1954)، 48ff. وفيما يتعلق بنيسابور: المقدّسي، أحسن التقاسيم، al- Muqaddasi، Ahsan al-Taqalim (Leyden، 1906)، 316 وتُذكر قبة غريبة في المسجد. فيما يتعلق بمدينة قم، راجع: Tar'ikh-i Qum (Tehran، 1934)، 37-8 ولشيراز، راجع: Donald N. Wilber،

The Masjid-i Atiq of Shiraz (Shiraz, 1972)؛ ولمسح عام حديث، راجع: B. Finster, Frühe Iranischen Moscheen (Berlin, 1994)

5. Eugenio Galdieri, Isfahan: Mas—id-i —uma 3 vols. (Rome, 19072-73); O. Grabar, The Great Mosque at Isfahan (New York, 1990)

6. مواجيز في: A. Godard, `Historique du Masjid-e djuma', Athar-e Iran, I (1936), 216 ff

7. انظر الفصل الخامس من هذا المؤلَّف، قسم: المساجد.

8. أهمّ المنشورات: A. Godard, `Le Tari-khana de Damghan', Gazette des Beaux-Arts, 12 (1934); Survey, 2, 933-4

9. Survey, 2, 934-9

10. K. Pirnia, `Masjid-e jami-e Fahraj', Bastan-Chenassi va Honar-e Iran V (1970), 2-14; Bianca M. Alfieri and Ricardo Zipoli, `La moschea gami de Fahrag', Studi iranici (Rome 1977), 41-76; R. Hillenbrand, "Abbasid Mosques in Iran," Rivista di Studi Orientali 59 (1985). لنظرة عامة: A. Hutt, Iran (London, 1977)

11. ليس من المؤكّد قطعًا أنّ القباب الحالية – ومنها قبّتان متأخّرتان – تتطابق بالضرورة مع القباب الأقدم زمنيًا.

12. قائمة مراجع ثرية جدًا باللغة الروسية. الوصف الرئيسي: A. Iu. Iakubovskij in Gos. Ermitazh, Trudy otdela Vostoka, II (1940), 113 ff الذي يؤرّخه في الثالث هـ/ التاسع م كحدّ أقصى. ويقترح من ناحيته: V.A. Nilsen, Monumentalnaya Arhitektura Bukharskovo Oazisa (Tashkent, 1956), 27 ff تأريخه في القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م. يستخدم كلّ منهما الأدلة الخزفية، لكنهما لا يصفان هذه الأدلة. كما يمكن أن يعود تأسيس المسجد الصغير في بُخارى المعروف باسم ماغوكي عطّاري Magoki Attari إلى القرن الرابع هـ/ العاشر م. لكل هذه البنايات، راجع الآن: S. Khmelnitski, Mezhdu Arabami i Turkam (Berlin-Riga, 1992) ولا سيّما الصفحة 72 وما يليها، وكذلك: Mezhdu Samanidami i Mongolami (Berlin-Riga, 1996) ولا سيما الصفحة 69 وما يليها، للاطلاع على عدد كبير من المنشآت ذات الصلة.

13. Lisa Golombek, `Abbasid Mosque at Balkh', Oriental Art 15 (1969), 173-89

14. انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، قسم: "المساجد الأخرى للقرنين الأول والثاني هـ/ السابع والثامن م"، الفقرة الثانية. وكذلك الفصل الثالث، قسم: الأمويون في إسبانيا، الفقرة المتعلقة بأصول القبة.

15. A. Godard, `Les anciennes mosquées de l'Iran', Athar-é Iran, I (1936), 185-210. وكذلك في: Third International Congress on Persian Art (Leningrad, 1939), 70-7 وهي مُلخّصة في: L'Art de l'Iran (Paris, 1962), 340ff

16. فيما يتعلق بيزدي خوست Yazd-i Khwast، راجع: M. Siroux, `Le masjid-e jumeh de Yazd', Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale 44 (1947)

17. J. Sauvaget, `Observations sur quelques mosquées', AIEO, 4 (1938). وترد إجابة عليه في: Godard in Arts Asiatiques 2 (1956), 48-97

18. تُناقش المسألة في: O. Grabar, `The Earlier Islamic Commemorative Structures', Ars Orientalis, VI (1966), 7-46

19. E. Diez, Churasanische Baudenkmaler (Berlin, 1918), 7-46

20. انظر الفصل السادس من هذا الكتاب، قسم: المعمار والزخرف المعماري. آخر فقرات في : "مصر حتى سنة 451هـ/ 1060م"، والفقرات الأولى في: "مصر ما بين 451هـ/ 1060م و 566هـ/ 1171م".

21. يُعدّ أفضل وصف بالإنكليزية: L. Rempel in Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology 4 (1936), pp. 198-208. وتأخذ في الحسبان كل النقاشات الروسية اللاحقة في: S. Khmelnitskij, esp. Mezhdu Arabami, 125ff

22. E. Schroeder in Survey, 2, 946

23. عادة ما يتمّ ذكرها، كما في: Survey, 1, 535 (drawing and discussion) and pl. 237

24. A.Iu. Iakubovskij and others, Zhivopis Drevnego Piandshikenta (Moscow, 1954), pl. 20; O. Grabar, "The Islamic Dome, Some Considerations" Journal of the Society of Architectural Historians, 22 (1963)

25. G.A. Pugachenkove, Mavzolei Arab Ata (Tashkent, 1963); Khmelnitskij, Mezhdu Arabami

26. للمراجع، راجع: Grabar in Earliest Commemorative Monuments، والكتابين الجديدين من تأليف خملنيتسكي Khmelnitskij وفيهما مزيد من المنشآت والنقاشات. لبابا خاتون، راجع: Baba Khatun, Mezhdu Samanidam, 188 ff

27. E. Diez, Churasanische Baudenkmaler (Berlin, 1918), 7-46; Godard in Survey 2, 970

28. Charles T. Wilkinson, Nishapur, Some Early Islamic Buildings and their Decoration (New York, 1982)

29. اكتُشفت هذه المنشآت من خلال العديد من المسوحات التي أجراها الأكاديميون السوفياتيون في أربعينيات وخمسينيات وستينيات القرن العشرين م (وقادها: S.P. Tolstov, G.A.. Pugachenkova, E. Masson وغيرهم. وهي ملخّصة ومرتّبة في المؤلَّفيْن من تحرير خملنيتسكي Khmelnitskij.

30. Wilkinson, Nishapur ويذكر مراجع تتعلق بمنشورات ونقاشات حصلت في وقت سابق، ولا سيما تلك التي ألّفها: W. Hauser in Bull. MMA, 32 (1938) والتي جدّت في السنوات اللاحقة كذلك.

31. I. Ahrarov and L. Rempel, Reznoi Shtuk Afrasiaba (Tashkent, 1971) أظهرت للنور الحفريات الأثرية الكبيرة الفرنسية الروسية الأوزباكية في أفراسياب رسومًا مدهشة تعود إلى تلك الحقبة التاريخية.

32. André Godard, "The Jurjir Mosque in Isfahan," Survey 14, 3100-03. وفيما يتعلق بالكتابات المنقوشة وغيرها من التعليقات، راجع: Grabar, Great Mosque of Isfahan, pp. 47-49

33. خُصّص فصل كبير وغنيّ لدراسة هذه الوظيفة في: R. Hillenbrand, Islamic Architecture

34. أنجز "مشروع مرو الدولي" ستّ حملات موسمية (بدأت سنة 1992) من الحفريات الأثرية الميدانية في المدن القديمة والقروسطية لمرو، في إطار مرحلتين من التعاون دامت كلّ واحدة ثلاث سنوات. وقد ركّزت حفريّتان منها على الطبقات الإسلامية، إحداهما من العصر الإسلامي المبكّر والثانية من الفترتين القروسطيّتين الإسلاميتين: المبكرة والمتأخرة. انتهت أشغال العصر الإسلامي المبكر وتجري أعمال التحضير للنشر، بينما تواصل أعمال الفترتين الأخريين. وهناك برنامج حفريات يمتد على خمس سنوات حتى سنة 2002.

35. Z. Maysuradze, Keramika Afrasiaba (Tbilisi, 1958); C.K. Wilkinson, 'The Glazed Pottery of Nishapur and Samarkand', Bull. MMA, n.s. XX (1961), 102-15; Tashkhodzhaev, Sh.S., Khudozhestvennaia polivnaia Keramika Samarkanda: IX – nachala XIIIvv, (Tashkent, 1967); Terres secrètes de Samarcande, Céramique du VIIIe au XIIIe siècle, Exh. cat. Institut du Monde Arabe, Paris, 26 juin – 27 september, 1992

36. C.K. Wilkinson, Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period (New York, 1973)

37. J.C. Gardin, Céramiques de Bactres (Paris, 1957); Mémoires de la délégation archéologique française en Afghanistan, vol. 18, Lashkari Bazar: une résidence royale ghaznevide et ghoride (Paris, 1964-78), vol. 2, Gardin, J.C., Les trouvailles: céramiques et monnaies de Lashkari Bazar et de Bust

38. C.K. Wilkinson, Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period, 194-98 (New York, 1973) وانظر كذلك الفصل الثالث من هذا الكتاب، قسم: التحف الفنية، ولا سيما الفقرات المتعلقة بمناقشة حدود هذا الصنف العراقي ذاته في الأقاليم الإسلامية الغربية.

39. M. Pezard, La céramique archaique de l'Islam et ses origines (Paris, 1920), plates XCI and XCVIII b; Pope, Survey , 5, plates 562B and 563; and M. Jenkins, 'Islamic Pottery', Bull. MMA XL, 4 (1983), Figures 6 and 7

40. انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، قسم: التحف الفنية، الفقرة المتعلقة بتقنيات الفخاريات المزججة وذات البريق المعدني [107].

41. راجع على سبيل المثال: Wilkinson, 'The Glazed Pottery of Nishapur and Samarcand', 105, figure 6

42. Abdullah Ghouchani, Inscriptions on Nishabur Pottery, (Tehran, 1986) وهو مصدر مهمّ للكتابات الواردة على هذا النوع من الفخاريات. وتحمل التّحف التي ناقشناها في 59، 32، 42، 52، 25 الكتابات ذاتها المذكورة هنا. وراجع كذلك تعليقات أوليغ غرابار على الكتاب: Oleg Grabar, book review, Epigrafika Vostoka (Oriental Epigraphy), vols. 1-8, ed. V.A. Krachkovskaia, Ars Orientalis, vol. 2, esp. p. 556

43. R. Sellheim, Die klassisch-arabischen Sprichwortersammlungen insbesondere des Abu Abaid (T he Hague, 1954)

44. انظر في هذا الكتاب، الفقرات المتعلقة بـ: [185، 186، 187]. وللقراءة الكتابة الواردة على الصحن [189]، راجع: Ghouchani, Inscriptions on Nishabur Pottery, no. 23. للاطلاع على تأويلات اجتماعية لافتة للعديد من هذه الأساليب الفخارية، راجع: Richard W. Bulliet, "Pottery Styles and Social Status in Medieval Khurasan", Archaeology, Annales, and ethnohistory, ed. A. Bernard Knapp (Cambridge, 1992), pp. 75-82

45. R. Ettinghausen, 'The "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its

Origin and Decorations', Ars Orientalis 2 (1957), 356-9, text figure W, and plate 8, figure 23

46. A. Lane, Early Islamic Pottery (London, 1947), pl. 16A, and Wilkinson, Nishapur, 172, no. 14

47. Pope, Survey, 5, plate 621. كان هذا الصنف من الفخاريات معروفًا سابقًا باسم "ساري".

48. للاطلاع على بعض الأدبيات المفيدة حول هذا الموضوع، راجع: R.J. Charleston, 'A Group of Near Eastern Glasses', Burlington Magazine 81 (1942), 212-18; A. von Saldern, 'An Islamic Carved Glass Cup in the Corning Museum of Glass', Artibus Asiae 18 (1955), 257-70; P. Oliver, 'Islamic Relief Cut Glass: A Suggested Chronology', Journal of Glass Studies 3 (1961), 9-29; K. Erdmann, 'Neuerworbene Glaser der Islamischen Abteilung', Berliner Museen 11 (1961), 35-9, figures 4-11. وراجع أيضًا: A.A. Abdurazakov, 'Medieval Glasses from the Tashkent Oasis', Journal of Glass Studies 11 (1969), 31-6. فيما يتعلّق بالمناقشات العامة الحديثة، راجع: M. Jenkins, 'Islamic Glass', Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 44:2 (1986)؛ وكذلك: Kroger, J., Nishapur: Glass of the Early Islamic Period, (New York, 1995), pp. 137-146 and Glas, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum fur Islamische Kunst, (Mainz am Rhein, 1984), cat. nos. 193-197. ثم انظر في هذا الكتاب: الفصل السادس، الفقرات المتعلقة بمناقشة [329، 330، 331، 332]. وهوامش الفصل ذاته عدد 85 و94.

49. An Jiayao, "Dated Islamic Glass in China", Bulletin of the Asia Institute, N.S. 5, 1991, pp. 123-38. يُصرّح الكاتب في هذا المقال بأنه "ليس صدفة أن يكون جزء كبير من الزجاجيات التي عُثر عليها في الصين شبيهة بـ [تلك التي عُثر عليها في] نيسابور. وإذا قمنا بخطوة إضافية، يمكن أن نقول إنّ هذه الزجاجيات منتجات الورشات الإيرانية التي شُحنت إلى الصين عبر طريق الحرير." وحسب معارفنا الحالية المتعلقة بالمنتجات الزجاجية في العالم الإسلامي، لا يمكن أن نطرح جانبًا إمكانية أن يكون هذا الإناء والستة الآخرون، التي عُثر عليها في معبد فامن، قد صُنعت غرب إيران، بما أنّ غيرها من الآنية المكتملة أو المشروخة المزخرفة بالطريقة نفسها قد عُثر عليها بالفعل في مصر وسوريا والعراق.

50. Masterpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum, exh. cat., Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait, 1990, No. 19, p. 14 and Loukonine, V. and Anatoli Ivanov, Lost Treasures of Persia, Persian Art in the Hermitage Museum, Washington, D.C., 1996, No. 96, p. 118

51. Harari, R., "Metalwork After the Early Islamic Period", A Survey of Persian Art, Vol. III, p. 2482, Fig. 811a,b; Ettinghausen, R., "The 'Wade Cup' in the Cleveland Museum of Art, Its Origins and Decorations", Ars Orientalis, Vol. 2 (1957) pp. 338, 339 and Fig. H; Exhibition of Persian Art, 1940, p. 329D; G. Wiet, L'exposition persane de 1931 (Cairo, 1933), pp. 17-18, no. 7 and plate IV, no. 7

52. الشريط الكتابي الفردي 3 سنتيمتر الدائر بالكامل بالجدار الداخلي مباشرة تحت الحافة (وهو غير وارد في الرسم هنا) يتألف حسب د. عبدالله غوشاني، متحف إيران بستان، طهران، من حِكم مأثورة. وهكذا يتأكد في هذه الحال الادعاء المتواتر بأنّ الشريط الكتابي الفردي 2.5 سنتيمتر الدائر بالجدار الخارجي مباشرة تحت الحافة يتألف من تعابير ورعية معيارية، وتتأكد جملة: الأمل أبو نصر محمد بن أحمد السجزي.

53. لتأريخ هذه التحفة والتحفة التالية اعتمادًا على دراسة النقوش، راجع: Van Berchem, Max, 'Inscriptions mobilières arabes en Russie', Journal Asiatique, 10 ser., 14 (1909), 402-3, nos. 127, 128

54. Y.I. Smirnov, Vostochnoe Serebro: Argenterie Orientale (St. Petersburg, 1909), pl. LXX; Bloom, J. and S. Blair, Islamic Arts, (London, 1997), p. 116, Figure 64

55. توجد نسخ من هذا النوع أكثر بساطة واها قاعدة معدنية. وأكثرها انتشارًا الآنية نصف الكروية من سبائك النحاس، المزخرفة عادة بعناصر مقسمة إلى خانات تغطي كل المساحة، كتلك التي نشاهدها في: Ettinghausen, 'The "Wade Cup" ', pls 4-7, figs. 13-17, 22

56. Wiet, L'Exposition Persane, 10-21, nos. 8-14, pl. Ib, II, III

57. Allan, James, Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period, (New York, 1982), pp. 27 and 60-61, no. 1

58. كان هذا الشكل متعدد الاستخدامات خلال هذه الحقبة والتي تليها، ونجدها في عدة وسائط مختلفة.

59. Riboud, Krishna, 'A Newly Excavated Caftan from the Northern Caucasus', Textile Museum Journal, Vol. IV, No. 3, 1976, pp. 21-42. راجع كذلك: Harper, P.O., The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire, (New York, 1978), cat. no. 60 والكائن الجصّي الأسطوري hippogriff في قصر الحير الغربي: Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture, vol. 1, pt. 2, (New York, 1979) pl. 86e للاطلاع على مثال متأخر بعض الشيء ويعتمد على النماذج ذاتها، راجع: The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261, exh. cat., New York: Metropolitan Museum of Art, 1997, cat. no. 148. أمّا قطعة النسيج [94] وتلك التي تناولناها في الفصل 2 في الفقرة المتعلقة بدراسة القطعة المذكورة، فقد تطوّرت انطلاقًا من النماذج الساسانية ذاتها. راجع كذلك: Harper, Royal Hunter, cat. nos. 57-59 and Watt, James C.Y. and Anne E. Wardwell, When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles, (New York, 1997), cat. no. 5

60. انظر وصف النسيج في [180].

61. E. Combe, J. Sauvaget, and G. Wiet, eds., Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Cairo, 1933), IV, no. 1507, with bibliographical data. Bernus, M., H. Marchal, and Gabriel Vial, "Le suaire de Saint-Josse – Musée de Louvre, Dossier de Recensement," Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, No. 33, (Lyons, 1971-1), pp. 22-57

62. Schmidt, 'Persian Silks of the Early Middle Ages', Burlington Magazine 57 (1930), 290 pl. IIIA; G. Wiet, 'Un tissu musulman du nord de la Perse', Revue des Arts Asiatiques 10 (1936), 173-9

63. ينتمي هذا الجزء من القطعة إلى سلسلة من الأنسجة الحريرية كانت من بين روائع العالم الإسلامي المبكّر، وعلى هذا الأساس، فقد جرى تقليدها ومحاكاتها في كلّ مكان. للاطلاع على أفضل موجز تعرفه ماريلين جنكينس مدينة حول مسألة "الحرير البويهي"، راجع: Mackie, Louise W., 'Increase the Prestige: Islamic Textiles', Arts of Asia, vol. 26, No. 1, January-February, 1996, pp. 87-89. وراجع كذلك: Blair, Sheila S., Jonathan M. Bloom and Anne E. Wardwell, "Reevaluating the Date of the 'Buyid' Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis", Ars Orientalis, 22 (1993), pp. 1-42

64. غير أنّ معلوماتنا أقلّ بكثير فيما يتعلّق بالتحف الفنية المُصنّعة لمختلف بلاطات الأقاليم الإسلامية الشرقية والمُستخدمة من قبلهم، ممّا هي الحال فيما يتعلّق بتلك المُنجَزة للطبقة الوسطى الثرية - وهي الطبقة التي يندرج ضمنها الجزء الأوفر من التحف التي تناولناها في هذا الفصل. إنّ النصوص المعاصرة مثل نصّ ابن الزبير ثرية لدرجة أخطبوطية، وهي تبدو مليئة بالمعلومات، غير أنّ تتصف بصبغة عامة عند التمحيص، راجع أطروحة دكتوراه غادة قدّومي سنة 1990 بجامعة هرفارد: Ghada H. Qaddumi, A Medieval Islamic Book of Gifts and Treasures: Translation, annotation, and commentary on the Kitab al-Hadaya wa al-Tuhaf, Ph.D. diss. (Harvard University, 1990), paragraphs 70 and 75

65. انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب: مناقشة [121، 122].

66. للاطلاع على البحث المتعلق بالتاريخ المبكّر للورق، مع قائمة مراجع كاملة، راجع: N. Abbott, 'A Ninth-Century Fragment of the "Thousand Nights", New Light on the Early History of the Arabian Nights', Journal of Near Eastern Studies, VIII (1949), 144-9. ثم راجع كذلك: A. Grohmann, Arabische Palaographie (Graz, 1967), 105 ff. and Bloom, Jonathan, "Paper in the Islamic Lands," Aramco World Magazine

67. F.E. Karatay, Istanbul Universitesi Kutuphansei: Arapca yazmalar katalogu, I (Istanbul, 1951), 3, 8, plate V. وراجع كذلك: Rice, D.S., The Unique Ibn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library (Dublin, 1995), pp. 9-10 and Tabbaa, 'Transformation', Part I, p. 127 and figs 8, 9

68. تكاد تكون كلّ مصاحف القرآن المخطوطة بـ "الأسلوب الجديد" مُنجَزة على الورق بدل الرقّ، باستثناء كل المصاحف التي أُنتجت في المغرب العربي.

69. للاطلاع على نسخة كارولنجية وفق الأعراف الهلينستية، راجع: G. Thiele, Antike Himmelsbilder (Berlin 1898), 105-7, fig. 31

70. لصاحب العمل، راجع: S.M. Stern, 'Abd al-Rahman b. Umar al-Sufi', The Encyclopedia of Islam, I, 2nd ed. (Leiden, 1954), 86-7. لمخطوط أكسفورد والنُسخ التالية، راجع: E. Wellesz, 'An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford', Ars Orientalis, III (1959), 1-26. يمكن مشاهدة صورة ملوّنة لمجموعة كواكب العذراء في: R. Ettinghausen, Arab Painting (Geneva, 1962), 51. ويوجد في بطرسبورغ مخطوط مبكّر آخر، مؤرّخ ما بين 395-401هـ/ 1005-1011م، منسوخ أيضًا باعتماد تقنية

الثلاثة أبعاد (holograph) من الكاتب نفسه.

71. O. G. Bolshakov، A.M. Belenitski، and I.V. Bentvich، Srednevekovyi (Gorod Srednei Azii (Leningrad، 1973
72. L. Golombek، 'Draped Universe'، P. Soucek (ed.) Content and Context ((University Park، 1988
73. L. Bier، Sarvistan، A Study in Early Iranian Architecture (University (Park، Pa، 1986
74. A. S. Melikian-Chirvani، 'Le Royaume de Salomon'، Le Monde Iranien (et l'Islam I (1971
75. G. Qaddumi، Book of Gifts، pp. 159-62. الإشكال الوحيد لهذه الرواية هو شبهها برواية العرض الذي أعدّه العباسيون لاستقبال السفير البيزنطي. من الجائز أن تكون المراسم ذاتها قد تكررت، لكن وصف ما كان يُعرض ربما أصبح معياريًا في الروايات الأدبية.
76. من بين المؤلفين المعنيين، يُعدّ أغزرهم إنتاجًا بوغاشنكوفا G.A. Pugachenkova، لكنّ الأبحاث الأكثر تكاملاً فيما يتعلق بأصالة فنون آسيا الوسطى قدّمها رمبال L. Rempel ثم بعده بولاتوف M.S. Bulatov.

الجزء الثاني: تمهيد

1. تُعدّ أفضل مقدّمة في هذا المجال، الفصول التي كتبها: H.A.R. Gibb، B. Lewis، and C. Cahen in K.M. Setton، ed.، A History of the Crusades، I and II (Philadelphia، 1958-62). ومنذ ذلك الحين، أضاف إليه الكتّاب اللاحقة مراجعهم سواء معلومات حول هذه الحقبة أو قراءات لها: Marshall Hodgson، The Venture of Islam (Chicago، 1974)، I، esp. pp. 1-368; D.H. Richards، ed.، Islamic Civilisation 950-1150 (Oxford، 1973); J.A. Boyle، ed.، The Cambridge History of Iran V (Cambridge، 1968) وكذلك عدة مداخل في موسوعة: Encyclopedia of Islam. أمّا فيما يتعلق بالفاطميين، فانظر: Hans Halm، The Fatimids and their Tradition of Legitimacy (London، 1997)
2. D. Wasserstein، The Caliphate in the West (Oxford، 1993); U. Rubin and D. Wassestein، Dhimmis and Others: Jews and Christians in the World of Islam (Winona Lake، Ind. 1997); P. Scales، The Fall of the Caliphate of Cordoba (Leiden، 1994); Th. Glick، From Muslim Fortress to Christian Castle (Manchester، 1995)
3. C. Cahen، `Mouvements populaires et autonomisme urbain'، Arabica، (5 and 6 (1958-9
4. انظر: J. Pedersen، `masjdid'، Encyclopedia of Islam، part I، sections E and F، part III. للاطّلاع على وجهة نظر أحدث فيما يتعلق بالتعليم في المدارس، انظر: G. Makdisi، `Muslim Institutions of Learning'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies، 34 (1961); J. Sourdel- Thomine، `Locaux d'enseignement'، Revue des Etudes Islamiques، 44 (1976); and D. Sourdel، `Reflexions sur la diffusion de la madrasa en Orient'، ibid.; (G. Makdisi، The Rise of Colleges (Edinburgh، 1981
5. يوجد استثناء مهمّ فيما يتعلق بالنصوص، انظر: K. Erdmann، Ibn Bibi als kunsthistorische Quelle (Istanbul، 1962). للكتابات - على الأقلّ تلك المتعلّقة بإيران - انظر: Sheila Blair، The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana (Leyden، 1992)

الفصل الخامس

1. لم تُنشر دراسات جيدة إلاّ فيما يتعلق ببعض البنايات فقط. يمكن الاطلاع على مسوحات فوتوغرافية (غير مكتملة عادة) ومخططات وأوصاف جزئية في العديد من مقالات كلّ من: A. Godard in Athar-é Iran I (1936)، and in E. Schroeder's contribution to Survey، 981 ff. وتحوي عددًا كبيرًا من الصور والمخططات. أمّا البناية الوحيدة التي نُشرت حولها مادة جيدة، فهي برسيان من قبل: M.B. Smith (in Ars Islamica 4 (1937. لأصفهان، راجع: E. Galdieri، Esfahan: Mas—id-i — um'a، 3 vols. (Rome، 1972، 1973، and 1984) and O. Grabar، The Great (Mosque of Isfahan (New York، 1990. كما لم تفقد ملاحظات سوفاجي بريقها: Sauvaget AIEO، 4 (1938)، 82 ff. ونذكر من بين البحوث الجيدة الأحدث زمنيًا: Robert Hillenbrand، `Seljuq Dome Chambers in Northwest Iran'، Iran 14 (1976); D. Wilber، `Le mas—id-i —ami de Qazwin'، Revue des Etudes Islamiques 41 (1973); J. and D. Sourdel، `Inscriptions seljoukides'، ibid.، 42 (1974)، 3-43; S.R. Peterson، "The Masjid- i Pa Minar in Zavareh، " Artibus Asiae 39 (1978); C. Adle، "Le minaret du masjid-é jome de Semnan،" Studia Iranica 4 (1975). تكاد كلّ رحلة أو كلّ مسح من المسوحات (على سبيل المثال السلسلة المنشورة في Archaeologische Mitteilungen aus Iran أو الأجزاء العديدة لجمعية المؤرّخين الإيرانيين المُخصّصة لمدن ومقاطعات بعينها مثل: I. Afshar، Yadgarha-i Yazd، (Tehran، A.h. 1354) تحوي معلومات مهمة.
2. (A. Lézine، `Hérat'، Bulletin d'Etudes Orientales 18 (1964
3. D. Schlumberger، `Le palais ghaznévide de Lashkari Bazar'، Syria 39 (1952)، figure I; Schlumberger and others، Lashkari Bazar (Paris، 1978)، iA، 67-70، 23
4. G.A. Pugachenkova، Puti razvitia arhitektury iuzhnogo Turkmenistana (Moscow، 1958)، 245 ff.; R. Hillenbrand، `Saljuq Monuments of Iran III'، Kunst des Orients، 5-10 (1976)، 9 وفيما يتعلق بمجمل المساجد في آسيا الوسطى، راجع الآن: Hmelnitski، Mezhdu Samanidami i Mongolami (Riga، (1996
5. V.A. Nilsen، Monumentalnaia Arhitektura Buharoskogo Qazisa (Tashkent، 1956)، 70 ff
6. لدمغان، راجع: C. Adle and A. S. Melikian-Chirvani، "Les Monuments du (XIème siècle au Damqan،" Studia Iranica 1 (1972
7. G.A. Pugachenkova and L.I. Rempel، Vydaiuchtiecia Pamiatniki Arhitektury Uzbekistana (Tashkent، 1958)، 155 ff
8. تمّ التعرّف عليها من المئذنة، انظر في هذا الكتاب، الفصل الخامس، قسم: الأبراج والمآذن، الفقرة الأولى.
9. إضافة إلى الدراسات المذكورة في الهامش 5 أعلاه، راجع: A. Gabriel، "Le masdjid-i djumah d'Isfahan،" Ars Islamica، 2، part I (1935) and E. Galdieri، "Précisions sur le Gunbad-e Nizam al-Mulk،" Revue des Etudes Islamiques، 43 ((1975
10. انظر في هذا الكتاب: الفصل الرابع، قسم المساجد، الفقرة الأولى.
11. تُعدّ أفضل صورة لهذا الجزء: الصورة 174 في: (A. Godard، Athar-e Iran، I (1936
12. نُشرت كلّ الكتابات في: E. Combe et al.، Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Cairo، 1931-54)، nos. 2775، 2776، and 2991; and S. Blair، Monumental Inscriptions، 106 and ff
13. ابن الأثير: تاريخ. Ibn al-Athir، Tarikh، sub anno 442، Grabar، Great Mosque، 55
14. من المحتمل أنّ هذا الجزء من المسجد الواقع إلى يسار المدخل الحالي، استُخدِم مستودع قطع أقدم زمنيًا. ولا تتوافر حتى الآن التحريات الأثرية المتعلقة به.
15. أبو نُعيم: أخبار أصفهان. Abu Nu`aym، K. Akhbar Isfahan، ed. Sven Dedering (Leyden، 1931-4)، 17-18
16. إنّ إعادة التركيب التي اقترحها Galdieri in Revue des Etudes Islamiques معقولة من وجهة علم الآثار، لكنّ نتائجها البصرية غير مرضية.
17. وهو التفسير الذي قدّمه سوفاجي: Sauvaget، AIEO، 4 (1938)، 82 ff. ويُقدّم كلّ من بلار وغرابار بدروهما احتمالات أخرى لا يمكن إثباتها: Blair، p. 166، and Grabar، 53ff
18. أبو نُعيم: أخبار أصفهان. والمافرّوخي: كتاب محاسن أصفهان. Aby Nu`aym، Akhbar Isfahan; al-Mafarrukhi، Kitab-e Mahhassin-e Isfahan (Teheran، 1933)، 84 ff
19. لم يثبت تزامن بناء الأواوين الأربعة، ولا يمكن إلاّ للتنقيبات الأثرية أن تقدّم إجابة شافية للسؤال، لكنها توقفت زمن حدوث الثورة الإيرانية.
20. وتشمل في أرديستان تاريخيْن وبقايا مسجد أقدم زمنيًا، وقد قدّم سوفاجي التفسير الأقرب للمنطق، راجع كذلك: Blair، Monumental Inscriptions، 52
21. وصاحب الاكتشاف هو غودار: A. Godard، Athar-e Iran 1 (1936)، 298 ff. راجع كذلك: 'Peterson، 'The Masjid-i Pa Minar
22. يختلف حجم السواري من مكان لآخر، وكثيرًا ما استُخدمت القباب بدل العقود البرميلية.
23. انظر في هذا الكتاب، الفصل الخامس، قسم: المعمار المدني، الفقرة الثالثة.
24. لم تُقدّم هذه النظرية بصورة قطعية إلاّ في: A. Godard، "L'orogine de la madrasa،" Ars Islamica 15-16 (1951)، 1 ff. ويمكن العثور على مكوّناتها في: M. van Berchem، Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum، 1، Egypte (Cairo، 1899 ff.)، I، 265-6; E. Herzfeld، `Damascus'، Ars Islamica 9 and 10 (1942 and 1943)، passim. وراجع كذلك: Pedersen، "masdjid" in Encyclopedia of Islam. أمّا هيلنبراند، فقد خصّص فصلاً بأكمله لإشكالات المدرسة.

.25 A. Talas، La Madrasah Nizamiyya (Paris، 1939)، 27-8; Mustafa Jawad، 'al-Madrasah al- Nizamiyya'، Sumer 9 (1953)، 317-42

.26 Creswell، MAE، II 104 ff.; Pugachenkova، Puty، 341 ff. فيما يتعلق بخرجرد، راجع التعليقات على الكتابة التي قامت بها: Blair، 149ff. ويُفترض أنّ أقدم مدرسة أظهرتها الحفريات الأثرية للنور هي المدرسة التي اكتشفها تمتسيفا في سمرقند، راجع: N.B. Nemtseva، 'Istoki Kompositsii i etapy formirovaniya Ansabla Shakhi-Sinda'، trans. J.M. Rogers، Iran 15 (1977). وتُحتمل صحة التعريف الوظيفي للمدرسة وتأريخ البقايا المستخرَجة في أواسط القرن السادس هـ / الثاني عشر م، لكن إعادة تركيب مخطط البناية مشكوك فيه وتظلّ الشكوك حائمة كذلك حول صحة التعرّف. والمدرسة الأخرى المعروفة والتي تلي زمنيًا توجد في جبال أفغانستان، راجع: M.J. Casimir and B. Glatzer، '—ah-i Mashad'، East and West 2 (1971)

.27 Pugachenkova، Puty، 260-4; M.E. Masson، 'O nadpice'، Epigrafika Vostoka، 7 (1953)، 7 ff.; S. Hmelnitski، Mezhdu Samanidami i Mongolami، 73

.28 F. Sarre، Denkmaler Persischer Baukunst (Berlin، 1910)، 13ff.، Ch. Adle، "Damghan" in Encyclopedia Iranica; Blair، Monumental Inscriptions، 93 and 123

.29 Sarre، Denkmäler، 56-7; Ch. Adle، "Notes sur Rey،" Mélanges Jean Perrot (Paris، 1990)

.30 Survey، plate 335

.31 في أكثر من حالة، بما فيها أبراج خراقان، كان التفريق بين البرج والظلّة ضبابيًا، ويُعدّ أحد إشكالات الزوايا / الأضرحة الإيرانية تقديم تصنيف ملائم للأنواع ومسرد مفردات تتماشى معها. راجع دراسات هيلنبراند التي تعتمد على أطروحته الضخمة في أكسفورد، والأعمال الأساسية التي قدّمها عباس دانشفري: Abbas Daneshvari، Medieval Tomb Towers of Iran: An Iconographical Study (Lexington، Ky، 1986)

.32 Pugachenkova، Puty، 286. ولمثال تاكستان المؤرّخ في مرحلتين، 493هـ/ 1100م و 570هـ/ 75-1174م تقريبًا، راجع كذلك: R. Hillenbrand، 'Saljuq Monuments in Iran II'، Iran، 10 (1970)

.33 لسانغ باست، راجع: D. Sourdel and J. Sourdel-Thomine، 'A propos des monuments de Sangbast'، Iran 17 (1979). أمّا ليزد، فراجع: R. Holod، 'The Monument of Duvazdah Imam in Yazd'، in D.K. Kouymjian، ed.، Studies in Honor of George C. Miles (Beirut، 1974); I. Afshar، Yadgarha-i Yazd (Tehran، 1354 A.S.)، 2، 311 ff.، and Blair، Inscriptions، 103

.34 D. Stronach and T. Cuyler Young، Jr.، 'Three Octagonal Seljuq Tomb Towers from Iran'، Iran 4 (1966)،-22; S.M. Stern، 'The Inscriptions of the Kharraqan Mausoleums'، Iran 4 (1966); Blair، Inscriptions، pp. 134-35، 172-73

.35 Pugachenkova، Puti، 315-28; Hmelnitskiy، Mezhdu، 247. يُفترض أن تقدّم حفريّات مرو من قِبل البعثة المشتركة البريطانية الروسية التركمانية معلومات إضافية ودقيقة حول هذا المعلم المُدهش.

.36 A. Godard، Les monuments de Maragha (Paris، 1934). ونجد مختصرات ممتازة حول جلّ البنايات في: Arkhitektura Azerbayjana epoha Nizami (Baku، 1947). للاطلاع على تحليل مختصر لدلالاتها، راجع: L.C. Bretanitskij، Zodchestvo Azerbayjana 12-15 vv (Leningrad، 1961). وقد وصف سار الأضرحة في: Sarre، Denkmäler، 9 ff

.37 A.M. Pribytkova، Pamiatniki arhitektury XI veka v Turkmenii (Moscow، 1955)، 6-38; O. Grabar، Ars Orientalis II (1957)، 545; E. Diez، Khorasan (Munich، 1923); Hmelnitskii، 196-97

.38 E. Cohn-Wiener، Turan (Berlin، 1930)، 34-6، plates X ff

.39 J. Sourdel-Thomine، "Deux minarets d'époque seljoukide en Afghanistan'، Syria 30 (1953)، 131 ff. الذي لا يشمل إلاّ المآذن الإيرانية الشمالية الشرقية. للاطلاع على قائمة أقدم زمنيًا، راجع: M.B. Smith، 'The Manars of Isfahan'، Athar-e Iran 1 (1936)، 316، note 2; Diez، op. cit.، 166-7; G.C. Miles، 'Inscriptions on the Minarets of Saveh'، Studies for Professor K.A.C. Creswell (Cairo، 1965). وقد خصص هيلنبراند فصلاً بأكمله للمآذن: R. Hillenbrand، Architecture، وقدّم J. Bloom تفسيرات أصيلة حول أسباب ظهورها في إيران.

.40 ما زالت هناك إشكالات حول المصطلح الدقيق المُستخدَم في الماضي لتسمية هذه الأبراج التي يُطلق عليها اليوم "منارات"، Max van Berchem in Diez، Khurasanische، 112 ff. and Bloom، Minaret، 157ff.

.41 A. Maricq and G. Wiet، Le minaret de Djam (Paris، 1959)

.42 E. Diez، 'Siegesthurme in Ghazna'، Kunst des Orients 1 (1950); G. Azarpay، 'The Islamic Tomb Tower'، in A. Daneshvari، ed.، Essays in Islamic Art and Architecture (Malibu، 1981)

.43 Pugachenkova، Puty، 184 ff.; A.M. Belenitsky، I.B. Bentovich، and O.G. Bolshakov، Srednevekovyi Gorod Srednei Azii (Leningrad، 1973)، esp. 132 ff.; Hmelnitski

.44 Belenitsky et al.، Srednevekovyi Gorod، 203 ff

.45 Schlumberger، Lashkari Bazar (1978)، 89 ff.، and esp. plates 3 and 25 ff.; T. Allen، "Notes on Bust،" Iran، 26-28 (1988-90)

.46 نُشرت الدراسات المتعلقة بالبقايا المعمارية في: Trudy Akedmiy Nauk Uzbek SSR، ser. I، vol. II (Tashkent، 1945)، 133 ff.. للخصوص، راجع: B.P. Denike، Arhitekturnyi Ornament Srednei Azii (Moscow، 1939)، 49 ff

.47 ولم تُنشر بعدُ تفاصيلها، راجع: A. Bombaci، The Kufic Inscription... in the... Royal Palace of Masud III at Ghazni (Rome، 1966)

.48 Survey، plates 271-2; I.I. Umniakov، "Rabat-i Malik،" V. V. Bartoldy Turkestanskie Druzia (Festschrift V.V. Barthold) (Tahskent، 1927)، 179ff. لتاريخ مختلف، راجع: V.A. Nilsen، Monumentalnaia Arhitektura، 55. توجد جميع المخططات الحديثة بعد الحفريات التي تلت تدمير الجدار القائم في: Nemtseva، "Robat-i Malik،" in L.I. Rempel ed.، Hudozhestvennaya Kultura Srednei Azii (Tashkent، 1983); Hmelnitskii، Mezhdu، 289 and Hillenbrand، Architecture، 343

.49 Pribytkova، Pamiatniki arhitektury XIveka v Turkmenii (Moscow، 1955)، 39 ff

.50 A. Godard، 'Khorasan'، Athar-e Iran 4 (1949). وراجع كذلك أمثلة في: E. Herzfeld، 'Damascus 2'، Ars Islamica 10 (1943)، figs 2 and 31

.51 M.B. Smith in Ars Islamica، 4 (1937) and 6 (1939). والآن غالدياري Galdieri لأصفهان وعدة منشورات للبنايات أصدرها هيلنبراند R. Hillenbrand. تُعدّ أهمّ الأعمال فيما يتعلق بآسيا الوسطى، مؤلفات كلّ من: Nilsen، Pribytkova، Pugachenkova، and Hmelnitski.

.52 ما من شكّ أنّ الخشب استُخدِم في بعض المناطق، كما كانت حال خيفا على سبيل المثال في آسيا الوسطى.

.53 A. Godard، Athar-e Iran I (1936)، figures 21، 34، 40، 43، 44

.54 Pribytkova، Pamiatniki arhitektury، figures 49، 51، 48

.55 والاستثناء المهمّ الوحيد على حدّ علمي هو ضريح في ألمبردار حيثُ رُتّبت لبنات الآجر لتشكّل نوعًا من المتدليات: Pribytkova، Pamiatniki arhitektury، fig. 77

.56 يُظهر غلبيغان Gulpaygan تنوّعًا لافتًا ولا تفسير له في: Survey، plate 309

.57 انظر في هذا الكتاب: الفصل الرابع، التعليقات على الصور [171، 172، 173]

.58 Survey، plate 274A

.59 ربما هذا هو التفسير البديل الأكثر منطقًا تاريخيًا؛ لكنه الأصعب إثباتًا حسب معارفنا الحالية، هو أنّ هذا التطوّر في المقرنص قد كان حصل في العراق.

.60 J. Rosintal، Le réseau (Paris 1937); idem، Pendentifs، trompes et stalactites (Paris، 1928)

.61 A. Godard، 'Voûtes iraniennes'، Athar-e Iran 4:2 (1949)

.62 صور للعقد ورسوم في: Survey، plate 274، plates 295-300، figs 332-4، 365-6

.63 حاجج شرودر وغيره أنّ نسب نقطة الاعتدال (Golden Mean) غير منطقية: Survey، 1027-29. وقد أثبت أزدورال A. Özdural حديثًا أن ما أُستُخدم ليس نظامًا يعتمد على الأرقام، بل نظامًا مختلفًا يعتمد على الهندسة. لم تُنشر بعد أعماله الرئيسية، لكن يمكن الاطلاع على مقدّمة أولية في: "Omar Khayyam، Mathematicians and Conversations with Artisans،" Journal of the Society of Architectural Historians، 54 (1995)

.64 M.S. Bulatov، Geometricheskaia Garmonizatziia v Arhitektury Srednei Azii 9-15 vv (Moscow، 1978). لكن يتعيّن الاطلاع على عمل أزدورال وغيره الذي يُقدّم تأويلاً مختلفًا.

.65 على سبيل المثال: التصريح بالشهادتين في منار جام، والشعر الدنيوي في قصر غزني، أو الحفاظ بقدسية على الوثائق القانونية في قزوين. إنّ أيقنة الزينة ما زالت تنتظر دراسة وافية.

.66 D.N. Wilber، 'The Development of Mosaic Faience' Ars Islamica 4 (1939)

.67 والاستثناء النادر هو: J. Bergeret and L. Kalus، "Analyse de décors épigraphiques à Qazwin،" Revue des Etudes Islamiques 45 (1972)

68. A.U. Pope in Survey، 1284 ff.; L.I. Rempel، Arhitekturnyi Ornament Uzbekistana (Tashkent، 1961); B. Denike، Arhitekturnyi Ornament Srednei Azii (Moscow، 1939)

69. على غرار المؤلّفات العامة مثل: S. and H. Scherr-Thoss، Design and Color in Islamic Architecture (Washingon، 1969) وفيها صور ممتازة.

70. Denike، Ornament، figures 33-66، and J. Sourdel in Schlumberger، Lashkari Bazar (1982)

71. راجع أعمال أزدورال A.Özdural المذكورة أعلاه.

72. القائمة في: Survey، 1299 ff

73. S. Flury، "Le décor épigraphique des monuments de Ghazni'، Syria 6 (1925); J. Sourdel- Thomine، Syria، 30 (1953)

74. راجع الاقتباسات في أعمال: Rempel، Arhitekturnyi Ornament Uzbekistana، 252 ff أو Bulatov، والتي يتعيّن تحويرها إثر الاقتراح المعقّد الذي قدّمه أزدورال، متحدثًا عن فريق عمل من الرياضيين والمهندسين.

75. R.M. Riefstahl، "Persian Islamic Stucco Sculpture،" The Art Bulletin 13 (1931); Survey، pls. 514ff. وإذ يُعتقد أنّ أغلب النحوتات الكبيرة التي تمثّل شخصيات من البلاط أصيلة، إلاّ أنّ هناك بعض الشك فيما يتعلق باللوحات الجصية الكبيرة التي تورد مشاهد من حياة البلاط.

76. J. Sourdel in Revue des Etudes Islamiques، 42 (1974). فيما يتعلق بغزنى، راجع: A. Bombaci، The Kufic Inscription

77. U. Scerato، `The First Two Excavations at Ghazni'، East and West N.S. 10 (1959)

78. P. Brown، Indian Architecture vol. 2 (The Islamic Period) (Bombay، 1949)، 7; Sir John Marshall، `The Monuments of Muslim India'، The Cambridge History of India، 3 (Cambridge، 1928)، 575 ff. والآن، راجع كذلك: J.C. Harle، The Art and Architecture of the Indian Subcontinent (Pelican History of Art). (Harmondsworth، 1986)، ch. 30-3

79. G. Wiet and A. Maricq، Le minaret de Djam، 53 حيث يتمّ تحليل هذه البناية التي ما تزال تنتظر تحريات نهائية.

80. G. Wiet and A. Maricq، Le minaret de Djam، 67; H. Goetz، `Arte dell'India musulmana'، Le civiltà dell'Oriente، 4 (Rome، 1962)، 784

81. M. Shokoohy، Bhadrésvar، The Oldest Islamic Monuments in India (Leiden، 1988); with N.H. Shokoohy، 'The Architecture of Baha al-Din Tughril in the region of Bayana، Rajasthan،' Muqarnas 4 (1987)

82. S.D. Goitein، 'The Main Industries of the Mediterranean Area as Reflected in the Records of the Cairo Genizah'، Journal of the Economic and Social History of the Orient، IV (1961)، 172; and idem.، A Mediterranean Society، I. Economic Foundations (Berkeley and Los Angeles، 1967)، 99، 101-8

83. 'Tiraz'، The Encyclopedia of Islam، 1st ed. (Leiden، 1934)، 825-34. لا توجد دراسة تفصيلية تتعلق بتطوّر "الطراز" في العصر السلجوقي، لكن يمكن الانطلاق بتجميع الأمثلة المتناثرة في: E. Combe، J. Sauvaget، and G. Wiet، Répertoire chronologique d'épigraphie arabe، 7-11 (Cairo، 1936-41)

84. للمعلومات حول صناعة النسيج الإيرانية، راجع: R.B. Serjeant، 'Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest'، Ars Islamica 10 (1943)، 71-104، 11 (1946)، 98-119، 131-5. ولتستار، بوجه خاص، راجع: Ars Islamica 10، 72-5

85. راجع كذلك: V. Loukonine and A. Ivanov، Lost Treasures of Persia، Persian Art in the Hermitage Museum، (Washington، D.C.، 1996)، no. 97، pp. 118-119

86. راجع: L.W. Mackie، 'Increase the Prestige: Islamic Textiles'، Arts of Asia، 26 (Jan.-Feb. 1996) Fig. 65 كما يمكن مشاهدة هذا التصميم في الصورة [204] بهذا الكتاب.

87. لم ينجُ إلاّ دبّوس، ويعود ذلك جزئيًا إلى كتلته الأكثر صلابة. والقطعة معروضة الآن في متحف القاهرة، تحت عدد: 15207. وقد نُشرت الدراسة (دون مناقشتها) المتعلقة بها في: R. Harari، 'Metalwork after the Early Islamic Period'، A.U. Pope، ed.، A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present (London and New York، 1938-39) vol. 12، pl. 1289B. وهناك مجموعة من القطع النحاسية الإيرانية من العصر الوسيط تمّ تعريفها بصفة تقريبية بأنها تروس تُستخدم في المبارزة. راجع: A.S. Melikian-Chirvani، 'Bucklers، Covers، or Cymbals? A Twelfth-Century Riddle from Eastern Iran'، in R. Elgood، ed.، Islamic Arms and Armour (London، 1979)، 97-111

88. O.Grabar، "Fatimid Art، Precursor or Culmination"، Isma'ili Contributions to Islamic Culture، ed. S.H. Nasr (Tehran، 1977)، pp. 207-224; O. Grabar، "Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XIIe siécle"، Cahiers de Civilisation Mediévale 11:2، (Poitiers، 1968)، pp. 181-190; R. Ettinghausen، "The Flowering of Seljuq Art"، Metropolitan Museum Journal، Vol. 3 / 1970، pp. 113-131; and، M.S. Simpson، "Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects"، Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages، eds.، M.S. Simpson and H.L. Kessler (Washington، 1985)، pp. 131-149

89. L.A. Mayer، Islamic Metalworkers and Their Works (Geneva، 1959). في الوقت الحاضر لا يمكن إلاّ أن نقدم تأويلات وتخمينات حول أسباب الازدياد الكبير لعدد القطع المؤرّخة خلال هذه الحقبة.

90. M. Abu-l-Faraj al-'Ush، "A Bronze Ewer with a High Spout in The Metropolitan Museum of Art and Analogous Pieces"، R.Ettinghausen، ed.، Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art (New York، 1972)، pp. 187-98. وراجع كذلك: Lost Treasures of Persia، cat. no. 104، pp. 126-27 and Eva Baer، Metalwork in Medieval Islamic Art (Albany، N.Y.، 1983)، pp. 95-99. للاطلاع على إبريق خزفي ذي بريق معدني له شكل مماثل، راجع: Metropolitan Museum of Art، New York، acc. No. 66.175.2

91. حول تطوّر هذه الخطوط الجديدة، راجع: D.S. Rice، The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art (Paris، 1955)، chapter IV، and، R. Ettinghausen، 'The 'Wade Cup'، in the Cleveland Museum of Art، its Origin and Decorations'، Ars Orientalis، 2 (1957)، 356-59

92. إنّ الرسوم الصغيرة الجديدة وشديدة الخصوصية، المتكوّنة من سبع دوائر أو من زهرات في مزهرية طويلة، والتي نُشاهدها على هذه التحفة، يبدو أنّها علامة بعض الورشات في خراسان. أمّا هيئة هذا الإناء فتُذكّرنا بشدة بالتحفة الواردة في [201].

93. هناك إبريق في تبليسي، راجع: Lost Treasures of Persia، cat. no. 117، pp. 136-37. يسمح لنا بتأريخ مجمل المجموعة التي ينتمي إليها هذا الشمعدان، راجع: E. Atil، W.T. Chase، and P. Jett، Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art (Washington، D.C.، 1985)، pp. 95-101

94. إنّ أقدم قطعة متبقية استُخدم فيها هذا المزيج من التطعيم والنقش مقلمة تعود لسنة 542هـ/ 1148م، راجع: L.T. Giuzalian، 'The Bronze Qalamdan (Pen-Case) 542 / 1148 from the Hermitage Collection (1936-1965)'، Ars Orientalis 7 (1968)، 95-119

95. تتمّ مناقشة القطع المبكّرة المعروفة ذات التطعيم الفضّي في: Ettinghausen، 'The 'Wade Cup''، op.cit. (Note 10) 332-33، and idem، 'Further Comments on the Wade Cup'، ibid.، 3 (1959)، 198

96. دُرست هذه القطعة بالتفصيل في: Ettinghausen، R.، "The Bobrinski 'Kettle'، Patron and Style of an Islamic Bronze"، Gazette des Beaux-Arts، 6e ser.، 24 (1943)، pp. 199-203. وراجع كذلك: A.S. Melikian-Chirvani، Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries، (London، 1982)، pp. 82-3، note 61. للاطلاع على سطل (قمقم) هيراتي آخر، راجع: Lost Treasures of Persia، no. 126، pp. 144-45

97. R. Ettinghausen، 'The Flowering of Seljuq Art'، pp. 120-125

98. E. Baer، "An Islamic Inkwell in The Metropolitan Museum of Art"، R. Ettinghausen، ed.، Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art (New York، 1972)، pp. 199-211

99. درس هذه القطعة: M.M. Dyakonov، 'Un aquamanile en bronze daté de 1206' (بالروسية مع موجز بالفرنسية)، IIIe Congrès International d'Art et d'Archéologie Iraniens: Mémoires (Moscow and Leningrad، 1939)، 45-52.

100. لدراسة حول صورة الأسد الذي يهاجم الثور في العصور القديمة والعصور الإسلامية، راجع: W. Hartner and R. Ettinghausen، 'The Conquering Lion، the Life Cycle of a Symbol'، Oriens 17 (1964)، 161-71

101. إحدى المشاهد المرسومة على جسم البقرة تُصوّر لعبة النرد. ويرد مشهد شبيه جدًا على سطل بوبرينسكي المذكور أعلاه (الهامش 96)، راجع: R. Ettinghausen، 'The Bobrinski Kettle'، p. 203

102. انظر الهامش 93 أعلاه.

103. راجع على التوالي: R. Ettinghausen، 'The Bobrinski Kettle'،; L.T. Giuzalian، 'Bronzov'ui kuvshchin 1182'، Pamyatniki Epokhi Rustaveli (Leningrad، 1938)، 227-36; R. Ettinghausen، 'Sasanian and Islamic Metal-work in Baltimore'، Apollo 84 (December 1966)، 465-9; M. Aga-Oglu، 'A Preliminary Note on Two Artists from Nishapur'، Bulletin of the Iranian Institute، 6-7 (1946)، 121-4; and Herzfeld، E.، "A Bronze Pen-Case"، Ars Islamica، 3 (1936)، 35-43.. وراجع كذلك: A.S. Melikian-Chirvani، Islamic Metalwork 69-71، 72. ثم حول عملين تمّ اكتشافهما حديثًا: A.S. Melikian-Chirvani 'Les bronzes du Khorasan، I'، Studia Iranica 3 (1974)، 29-50. E. Atil، W.T. Chase، and P. Jett، Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art (1985)، no. 14، pp. 102-10

104. ما من شك في أنّه كان ثمّة مراكز أخرى لتصنيع المعادن شمال شرق إيران، لكنّها لم تُحدّد حتى الساعة.

105. في هذه المنطقة العامة، تمّ حديثًا اكتشاف مركز سعيرت Siirt. راجع: Allan، James، "From Tabriz to Siirt – Relocation of a 13th century Metalworking School"، Iran، vol. 16، 1978، pp. 182-3 and Islamic Metalwork: The Nuhad es-Said Collection (London، 1982)، no. 7-10، pp. 58-73 . وانظر في هذا الكتاب: الفصل السادس، قسم: التحف الفنية، التعليقات على صور التحف المعدنية [406، 407، 408]

106. R. Ettinghausen، 'The Flowering of Seljuq Art'، pp. 126-127

107. ما تزال حيثيات هذه القطعة المسمّاة "كأس بايتل" Peytel Cup مجهولة. للاطلاع على رسم ومناقشة، انظر: Ettinghausen، 340-41 وللاطلاع على صورة: Rice، The Wade Cup، pl. XIVb

108. L.T. Giuzalian، 'Bronzov'ui kuvshchin 1182'، 230-31

109. A.S. Melikian-Chirvani، "Silver in Islamic Iran: The Evidence from Literature and Epigraphy"، in ed. Michael Vickers Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in the Muslim، Chinese، and Greaco-Roman Worlds، (Oxford Studies in Islamic Art 3)، (Oxford. 1986)، pp. 89-106. راجع كذلك في المصدر نفسه: J.W. Allan، "The Survival of Precious and Base Metal Objects from the Medieval Islamic World"، pp. 57-70 . أمّا لنظيراتها البيزنطية، فراجع: A. Bank، Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums (Leningrad، 1977)، Plates 213-215 and 216، 217

110. M. Jenkins and M. Keene، Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art (New York، 1982); idem، "Djawhar"، The Encyclopaedia of Islam، supplement to vol. 2، new edition (Leiden، 1982)، pp. 250-62

111. راجع على سبيل المثال: A. Lane، Early Islamic Pottery: Mesopotamia، Egypt and Persia (London، 1947)، pl. 63A

112. لدراسة أولية حول الفسيفساء الخزفية متعددة الألوان، راجع: D. Wilber، 'The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran'، Ars Islamica 6 (1939)، 16-47. أمّا أقدم مثال مؤرّخ (639هـ/ 1242م) لمساحة خزفية مغطاة بالكامل فلا يوجد في إيران، بل في مدرسة سيرجالي بقونية في الأناضول، غير أنّ رئيس الحرفيين كان من طوس بخراسان، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفترض أنّ هذه التشكيلة المزركشة قد كانت معروفة في إيران. للاطلاع على مناقشة لهذه البناية مع مراجع، راجع المصدر نفسه ص. 40-39، وانظر في هذا الكتاب الفصل السادس، تعليق على [417].

113. D.S. Rice، 'Studies in Islamic Metal Work - III'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies، 15 (1953)، 232-8

114. نوقشت سلسلة متتابعة من رسوم الشهنامة واردة على إناء في: G. Guest، 'Notes on a Thirteenth Century Beaker'، Ars Islamica 10 (1943)، 148-52. وراجع كذلك: G. Guest، 'Notes on a Thirteenth Century Beaker'، Ars Islamica 10 (1943)، 148-52. See also M. Aga-Oglu، 'A Rhages Bowl with a Representation of an Historical Legend'، Bulletin of the Detroit Institute of Arts، 12 (1930)، 31-2; M.S. Simpson، 'The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker'، Ars Orientalis 12 (1981)، 15-24; 'Narrative Allusion'، esp. notes 3 & 4 and Appendix، pp. 143-46; M.V. Fontana، La Leggenda di Bahram Gur e Azada، Materiale per la storia di una tipologia figurativa dalle origini al XIV secolo، Istituto Universitario Orientale، Series Minor، 24 (Naples، 1986); and، Firouz Bagherzadeh، "Iconographie iranienne: Deux illustrations de Xel'at de l'Année 538 H. 1187 apr. J.-C."، in ed. L.DeMeyer and E. Haerinck Archaeologia Iranica et Orientalis: Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe، (Gent، 1989)، pp. 1007-28

115. تُرجمت بعض هذه الأبيات في: M. Bahrami، Recherches sur les carreaux de revêtement lustre dans la céramique persane du XIIIe au XVe siècle (étoiles et croix) (Paris، 1937)، 52-69

116. للاطلاع على مناقشة تقنية وعلمية ممتازة للأجسام المصنّعة من العجين الحجري أو الخليط، راجع: B. Mason، Islamic Glazed Pottery: 700-1250 (أطروحة دكتوراه جامعة أكسفورد، 1994). تُعدّ أعمال د. ميسون في مجال الصخور (Petrography) بلا منافس، وسرعان ما انطلقت تُغيّر مقاربة مؤرّخي الفنّ الإسلامي لمسألة أصول الإنتاج الفخاري الضخم داخل العالم الإسلامي. غير أنّه هناك كمّ هائل من العمل الإضافي الذي يتعيّن القيام به بمعية علماء الآثار ومؤرّخي الفنّ قبل التحقق من التواريخ الدقيقة جدًا التي يقترحها في أطروحته. للاطلاع على تقرير معاصر حول الإنتاج الخزفي في هذا المركز المهم، راجع كذلك: J. Allan، "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics"، Iran، Vol. 11 (1973)، pp. 111-20

117. لم تكن كل القطع الخزفية المنتَجة بالقالب في هذا الزمن وفي الأقاليم الإسلامية الشرقية مثقوبة. وكانت العديد من القِطع من إيران الكبرى (بما فيها المنتجة في أفغانستان الحالية) لا تحمل إلاّ تصاميم ناتجة عن القالب.

118. يستخدم المؤلّف الأصلي باللغة الإنكليزية التهجئة الحديثة قاشان: Kashan

119. M.Pezard، La Céramique Archaique، plates XIII-XXV; Arthur Lane، 'The Early Sgraffito Ware of the Near East'، Transactions of the Oriental Ceramic Society II (1938)، 40-1، plate 14a، c; idem، Early Islamic Pottery، plates 30، 31A

120. للاطلاع على إسهام قيّم في هذا المجال، راجع: O. Watson، Persian Lustre Ware (London، Boston، 1985). كان يُعتقد في السابق أن هذا النوع الخصوصي من الفخاريات ذات البريق المعدني مُنتَجة في الريّ، وأنّ القطعة [270] في جرجان. راجع كذلك: A. Lane، Early Islamic Pottery، 37-8 and M. Jenkins، Islamic Pottery: A Brief History، The Metropolitan Museum of Art Bulletin، Spring، 1983، pp. 13 and 24

121. O. Grabar، 'Les Arts Mineurs'، p. 188. بفضل مجهودات كلّ من Abdullah Ghouchani، Iran Bastan Museum، Tehran and Hamid Dabashi، Columbia University، New York اتّضح أنّ النص الفارسي الوارد على هذا الصحن لن يفيدنا فيما يتعلق بالحدث الجاري وقتها. وقد أظهر السيد غوشاني أنه مجرد مقطع شعري من أربعة أبيات يرد على العديد من الفخاريات ذات البريق المعدني الأخرى.

122. O. Watson، "Documentary Mina'i and Abu Zaid's Bowls"، The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia (Costa Mesa، CA، 1994)، 170-77 and pls 160-168 and idem، Persian Lustre Ware pp. 68، 70 and 78، fig. 49

123. E. Atil، Ceramics from the World of Islam (Washington، D.C.، 1973)، no. 46، p. 104-05

124. 'Aga-Oglu، 'A Rages Bowl'; and Guest، 'Notes

125. 'M.S. Simpson، 'Narrative Structure' and 'Narrative Illusion

126. وكان أوّل من تعرّلا على هذا الحدث ريناتا هولود Renata Holod ضمن مقال لها قدمته برواق: Freer Gallery of Art، Washington، D.C في يناير 1973 ولم يُنشر.

127. 'O.Grabar، 'Les Arts Mineurs

128. R. Ettinghausen، "Important Pieces of Persian Pottery in London Collections"، Ars Islamica، Vol. 2 (1935)، p. 49 and A.U. Pope، Survey of Persian Art، Vol. 5، Part 1، Plate 734A.. واتّضح أنّ هذه التحفة هي أقدم قطعة إيرانية متبقية ذات المساحة التحتية المزججة.

129. O. Watson، Persian Lustre Ware pp. 37-44

130. Ettinghausen، "Evidence for the Identification of Kashan Pottery"، Ars Islamica، 3، (1936)، 44-75

131. Lane، Early Islamic Pottery، pls 62-4

132. G.D. Guest amd R. Ettinghausen، "The Iconography of a Kashan Luster Plate"، Ars Orientalis، 4، 1961، pp. 25-64، Pls 1-22

133. Pope، Survey، 632-35، 702-03; Watson، Persian Lustre Ware، 131، 181، 185 and 176-182

134. Watson، Persian Lustre Ware، 37-44

135. Ettinghausen، Richard، 'The Flowering of Seljuq Art'، 125-126

136. An Jiayao، 'Dated Islamic Glass in China' Bulletin of the Asia Institute، N.S. 5 (1991)، Fig. 13

137. Ibn al-Zubayr، trans. by Ghada H. Qaddumi، Book of Gifts and Rarities (Cambridge، MA، 1990)، Paragraphs 79، 84 and 374; . وكذلك: R. Et-

tinghausen، 'The Covers of the Morgan Manafi' Manuscript and Other Early Persian Bookbindings'، in D. Miner، ed.، Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene (Princeton، 1954)، 472-73

138. في مرجعه: Y.Tabbaa، 'The Transformation of Arabic Writing: Part I، Qur'anic Calligraphy'، Ars Orientalis،21، p. 140 and Fig. 37، يسند ياسر طبّاع هذا المخطوط إلى العراق أو إيران.

139. R. Ettinghausen and O. Grabar، The Art and Architecture of Islam 650-1250 Harmondsworth، 1987. p. 356 and O. Grabar، The Mediation of Ornament (Princeton، 1992) pp. 74-76

الفصل السادس

1. من جملة الدراسات العديدة التي قام بها هذا العالم، راجع: S.D. Goitein، A Mediterranean Society، 3 vols. (Berkeley، 1967-77)، وراجع كذلك أبحاث كلّ من: B. Lewis، G. von Grunebaum، O. Grabar، and others in A. Raymond، M. Rogers، and M. Wahba، eds.، Colloque international sur l'histoire du Caire (Leipzig، 1973)). ثم راجع الكتاب الذي صدر بمناسبة معرض الكنوز الفاطمية بالقاهرة: Trésors Fatimides du Caire (Institut du Monde Arabe، Paris، 1998) أو نسخته النمساوية: Schätze der Kaliphen (Vienna، 1998). ثم الكتاب الذي صدر بمناسبة المؤتمر العلمي حول الفاطميين المنعقد سنة 1998 بباريس.

2. G. Marçais، La Berbèrie musulmane et l'Orient (Paris، 1946، repr. Casablanca، 1991)

3. يُعدّ الكتاب الرئيسي حول المعمار الفاطمي مؤلّف: K.A.C. Creswell، Muslim Arthitecture of Egypt (Oxford، 1952). ونشير إلى مراجع حديثة أكثر لدى مناقشتنا البنايات أو الإشكالات التي تثيرها.

4. Creswell، MAE، 1-10; Marçais، Architecture، 78 ff.; S.M. Zbiss، `Mahdia et Sabra-Mansouriya'، Journal Asiatique، 244 (1956)، 78 ff.; Alexandre Lézine، Mahdiya (Paris، 1965)

5. للاطلاع على وجهتي نظر مختلفتين حول تأويل الآثار، راجع: Creswell، MAE، 3-5، and Marçais، Architecture، 90-2 وقد تجاوزها في الأغلب: Lézine، 17 ff

6. Marçais، Architecture، 78-9; Zbiss، Mahdia، 79 ff.

7. M. Canard، `Le cérémonial fatimite et le cérémonial byzantin'، Byzantion، 21 (1951). وراجع الآن: P. Saunders، Ritual، Politics، and the City in Fatimid Cairo (Albany، 1994)

8. Creswell، MAE، 5-9; Marçais، Architecture، 69-70; Lézine، Mahdia، 65 ff. وتأويلات ليزين أحسن بكثير

9. وفي المسألة برمّتها، راجع: G. Marçais، `Salle، Antisalle'، AIEO، 10 (1952)، 274 ff; Zbiss، Mahdia

10. L. Golvin، Le Maghreb Central à l'époque des Zirides (Paris، 1957)

11. آخر إفادة قدمها: Lucien Golvin، Recherches Archéologiques à la Qala des Banu Hammad (Paris، 1965)

12. F. Gabrieli، "Il palazzo hammadita di Biğaya،" in R. Ettinghausen ed.، Festschrift für Ernst Kühnel (Berlin، 1959)

13. Golvin، Recherches، 123 ff.

14. Ugo Monneret de Villard، Le Pitture Musulmane al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo (Rome، 1950)

15. المقريزي: الخطط، جزء 1 و 2 (القاهرة 1270هـ)

16. Published in MMAT and MIFAO

17. M. van Berchem in MMAF، 19 (1903)، with supplement by G. Wiet in MIFAO، 52 (1929)

18. فيما يتعلق بحفريات الفسطاط، راجع التقارير العديدة التي قدمها G. Scanlon ولا سيما تلك المنشورة في: Journal of the American Research Center in Egypt (ARCE). للاطلاع على مواجيز أكثر حداثة، راجع: R.-P. Gayraud، ed.، Colloque International d'Archéologie Islamique (Cairo، 1998) and Annales Islamologiques 29 (1995)

19. يناقش كريسويل أصل الكلمة في: Creswell، MAE، 21-2

20. M. Herz، Die Baugruppe von Qalaun (Hamburg، 1919)

21. In MMAF، I (1887-9)

22. E. Pauty، Les palais et les maisons d'époque musulmane au Caire، MIFAO، 63 (1933)

23. المقريزي: الخطط، جزء 1، ص. 33-432

24. Nasir-i Khosrow، Sefer-Nameh، trans. C. Schefer (Paris، 1881)، 127 ff.

25. يذكر المقريزي عشرا منها: الخطط، ج.1 ص. 465 وما يليها.

26. M. Canard، `La procession du nouvel an'، AIEO، 13 (1955) ويعتمد على الأعمال العظيمة التي أنجزها Inostrantzev في هذا المجال. وراجع كذلك: P. Saunders، Ritual

27. Creswell، MAE، 129 ff.; Aly Baghat and A. Gabriel، Les fouilles de Foustat (Paris، 1932) وقد علّق Scanlon بوجه خاص على العديد من المنازل مثل هذه.

28. Creswell، MAE، 59، fig. 23

29. تعتمد صحة هذه المعلومة على طريقة تأويلنا لخطط المقريزي. Maqrizi، Khitat 2، 273; 2، 21-7 وقد اعتقد كريسويل بوجود قباب في زوايا بيت الصلاة، رغم أنّ النصّ يذكر قبة في الرواق الأول على يمين المحراب.

30. المقريزي: الخطط، ص. 81-280

31. للاطلاع على تأويل جديد لمسجد الحاكم، راجع: Jonathan Bloom، `The Mosque of el-Hakim in Cairo'، Muqarnas، 1 (1982)

32. Creswell، MAE، 94 ff.

33. S. Flury، Die Ornamente der Hakim- und Ashar-Moschee (Heidelberg، 1912) غير أنّ مقارنته قد تخطّاها الزمن بشوط كبير.

34. Creswell، MAE، 104 ff.

35. I. Bierman، Writing Signs، the Fatimid Public Text (Berkeley، 1998)

36. H. Stern، in Ars Orientalis 5 (1963); O. Grabar، The Shape of the Holy، (Princeton، 1996) 135-169

37. O. Grabar، `The Earlier Islamic Commemorative Structures'، Ars Orientalis 6 (1966)، 7-46 وللاطلاع على وجهة نظر مختلفة، راجع: Youssouf Ragheb، `Les premiers monuments funéraires de l'Islam'، Annales Islamologiques، 9 (1970)، 21-36 كما يجدر الانتباه إلى الزمن المبكّر لمشهد آل طباطبا في القاهرة، هذا إن ثبت أنه مشهد. Creswell، MAE، II ff.، and Grabar، 11. وراجع كذلك: C. Taylor، "Reconstructing the Shi'i Role،" Muqarnas 9 (1992)

38. Creswell، MAE، 107 ff.

39. المصدر المذكور، ص. 131 وما يليها، ويذكر تقريرًا كاملاً عن الكارثة التي أدّت إلى اختفاء النصوص المنقوشة. A.M. Abd al-Tawab، Stèles Islamiques de la Nécropole d'Aswan، rev. Solange Ory (Cairo، 1977)

40. J. Bloom، "The Mosque of the Qarafa in Cairo،" Muqarnas 4 (1987)

41. اكتشف غايرو Gayraud مؤخّرًا مجموعة لافتة من القبور عُثر بداخلها على منسوجات مهمة جدًا.

42. المقريزي: الخطط، ج.2 ص.298

43. Creswell، MAE I، 241 ff.

44. Creswell، MAE I، 275 ff.

45. المقريزي: الخطط، ج.2 ص.289

46. Creswell، MAE I، 11 وانظر في هذا الكتاب: الفصل الثاني، قسم: المساجد الجامعة الأخرى للقرنين السابع والثامن م، الفقرة الثانية. وكذلك: الفصل الثالث، قسم: الأمويون في إسبانيا، الفقرة السادسة.

47. Creswell، MAE I، 222 ff. and 247 ff.

48. Creswell، MAE I، 155 ff.; Max van Berchem، `Une mosquée du temps des Fatimides au Caire'، Bulletin de l'Institut d'Egypte 3 (1899)، 605 ff.; Grabar، Commemorative، 27-9

49. Creswell، MAE I، 110 ff.

50. هذا تأويلي الخاص لمثال في كنيسة قبطية اعتبره كريسويل مثالاً تجريبيًا (MAE، I، figure، 131)

51. للاطلاع على تفسير أكثر تعقيدًا، راجع: J. Bloom، "The Muqarnas in Egypt،" Muqarnas 5 (1988)

52. Bloom، "The Muqarnas in Egypt،" Muqarnas، 162-63

53. Caroline Williams، `The Cult of Alid Saints in the Fatimid Monuments of Cairo'، Muqarnas 1 (1983)

54. S.D. Goitein، 'The Main Industries of the Mediterranean Area as reflected in the Records of the Cairo Geniza'، Journal of Economic and Social History of the Orient 4 (1961)، 168-9

55. للاطّلاع على الوثائق المتعلقة بإنتاج المنسوجات، راجع على سبيل المثال: R.B. Serjeant، 'Material

for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest'، Ars Islamica 13-14 (1948)، 88-113

56. سجّل هذه البيانات القاضي الرشيد بن الزبير في مؤلّفه: "كتاب الذخائر والتحف"، راجع الترجمة الإنكليزية: ed. M. Hamidullah (Kuwait، 1959)، trans. and annot. G. al-Qaddumi، Book of Gifts and Rarities، (Cambridge، MA، 1996) paragraphs 370-414 والمقريزي في "الخطط" Kitab al-Mawa'iz wa'l-I'tibar bi-dhikr al-khitat 1 wa'l-athar، I (Bulaq، 1854)، 414-16، trans. P. Kahle، 'Die Schatze der Fatimiden'، Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft، N.F. 14 (1935)، 338-61. وهو ما شكّل قاعدة مؤلّف زكي حسن: "كنوز الفاطميين"، Zaky M. Hassan، Kunuz al-Fatimiyin (The Treasures of the Fatimids) (Cairo، 1937)

57. Serjeant، Material، 111-113 الذي يذكر مجددًا مقتبسات من المقريزي.

58. على الرغم من الأعداد الهائلة التي يذكرها المقريزي، لم تُكتشف حتى الساعة إلاّ زهاء 181 قطعة من البلّور المنقوش، راجع: K. Erdmann، 'Neue islamische Bergkristalle'، Ars Orientalis 3 (1959)، 201

59. R. Ettinghausen، 'The "Beveled Style" in the Post-Samarra Period'، in G.C. Miles، ed.، Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld (Locust Valley، N.Y.، 1952)، 75، pl. X no. 3

60. E. Pauty، Catalogue du Musée Arabe du Caire (Cairo، 1931)، plates XXIII-XXV

61. تواصلت في مصر موجة الولع بهذا الصنف من الأبواب المزخرفة لما يزيد عن مئة سنة بعد ذلك. والأبواب المقسمة إلى لوحات والمرسومة على واجهة جامع الأقمر (518هـ/ 1125م) تشبه كثيرًا في تصميمها الأبواب المرسومة هنا، كما تشبه كذلك الأبواب الخشبية للجامع نفسه. انظر [305]. D. Behrens-Abouseif، "The Façade of the Aqmar Mosque in the Context of Fatimid Ceremonial" Muqarnas، 9، Fig. 4، p. 34; and، M. Jenkins، "An Eleventh-Century Woodcarving from a Cairo Nunnery"، in R. Ettinghausen، ed.، Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art (New York، 1972)، Figure 20، 238. وتشهد ثمانية أبواب شبيهة عُثر عليها في منطقة الرقة (Ebla to Damascus: Art and Archaeology of Ancient Syria، exh. cat.، Washington، D.C.، 1985، cat. no. 271، pp. 522-23) على شعبية هذا الصنف من الزينة المعمارية في الشام إبّان هذه الحقبة أيضًا. ويمكن مشاهدة تأثيراتها إلى حدود 537هـ/ 1143م في أبواب المرتورانا بباليرمو في صقلية La Martorana in Palermo، Sicily.

62. وتواصل استخدام هذا الزخرف في السقوف الخشبية المصندقة وفي الطنف، كما نشاهد ذلك في رسوم هذه العناصر المعمارية الحجرية على باب الفتوح (479هـ/ 1087م). راجع: K.A.C. Creswell، The Muslim Architecture of Egypt، vol. 1 (Oxford، 1952)، Pls. 65c، d and 66a، b

63. See E. Pauty، Catalogue، plates XLI and XLII

64. Pauty، Catalogue، plates XLVI-LVIII. حلل مارسي بعض المحاور: G. Marcais، 'Les figures d'hommes et de bêtes dans les bois sculptés d'époque fatimite musulmane'، Mélanges Maspero، 3 Orient islamique (Cairo، 1940)، 241-57. وراجع كذلك: M. Jenkins، 'Eleventh Century Woodcarving'، 227-30; E. Pauty، Catalogue، Pl. XXXVIIIab; and، Treasures of Islam، exh. cat. Musée d'Art et d'Histoire، Geneva، 1985، cat. no. 357، p. 343.. لرؤية صور ممتازة للسلسلة الواردة في [315] والعديد من التحف الأخرى المُنتجة تحت حكم الفاطميين والمعروضة حاليًا في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، راجع: Schätze der Kalifen، Islamische Kunst zur Fatimidenzeit، exh. cat. Vienna، 16 November 1998 – 21 February 1999

65. راجع: R. Ettinghausen، 'Early Realism in Islamic Art'، Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi della Vida، I (Rome، 1956)، 259-62 يمكن رؤية أصداء هذا التوجه الأسلوبي في بقايا السقف الخشبي العائد للنصف الأول من القرن السادس هـ/ الثاني عشر م من كابيلا بالاتينا، والمعروض حاليًا في الرواق الفني الجهوي ببارليرمو في صقلية: Galleria Regionale della Sicilia، Palermo، cf. Eredità dell'Islam، Arte Islamica in Italia، exh. cat. Palazzo Ducale، Venice، 30 October 1993 - 30 April 1994، cat. no. 86، pp. 197-98. وسوف نناقش في الفصل الثامن هاتين المجموعتين من النقوش الخشبية.

66. Islamic Art in Egypt، 969-1517، exh. cat.، Cairo، April، 1969، cat. no. 234، p. 246، Fig. 40

67. J. Sourdel-Thomine and B. Spuler، Die Kunst des Islam (Berlin، 1973)، Fig. 240 وانظر كذلك في هذا الكتاب: الفصل السابع [457]

68. راجع: 30 ans au Service du Patrimoine، Institut National d'Archéologie et d'Art، Tunis، 1986، nos. IV.51-54 & 56، pp. 257-259

69. E. Kuhnel، Die Islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jahrhundert، (Berlin، 1971) pl. XCIX ولصور عن لوحات مماثلة في متحفيْ برلين واللوفر، راجع كذلك: pls. XCVII-XCIII

70. نعلم أن هذه الخدعة البصرية ذات ثلاثة أبعاد كانت محبوبة جدًا في مصر خلال القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م، حيث يذكر المقريزي مسابقة فنية رسم في أثنائها فنان عراقي امرأة راقصة بطريقة تبدو كأنها تخرج من الإطار، لكن منافسه المصري تخطّاه إذ رسم راقصة تبدو كأنها تدخل الإطار. للاطلاع على المراجع التي تذكر هذا المقطع ومناقشة دلالته، راجع: R. Ettinghausen، 'Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction'، Ars Islamica، 9 (1942)، 112-13

71. M. Jenkins، "The Palmette Tree: A Study of the Iconography of Egyptian Lustre Painted Pottery"، Journal of the American Research Center in Egypt، 7، 1968، pp. 119-26 and R. Pinder-Wilson، "An Early Fatimid Bowl Decorated in Lustre"، in R. Ettinghausen، ed.، Aus des Welt der islamischen Kunst: Festschrift fur Ernst Kühnel (Berlin، 1959)، pp. 139-43. شاهدت ماريلين جنكينس مدينة قطعة منفصلة من هذا الإناء سنة 1974 في المتحف الدولي للخزف بمدينة فاينسا الإيطالية: International Ceramics Museum، Faenza، Italy، acc. No. AB1231

72. M. Jenkins، "Muslim: An Early Fatimid Ceramist"، The Metropolitan Museum of Art Bulletin، May، 1968، pp. 359-69. Contrary to A. Contadini، Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum، (London، 1998)، p. 80. ويستحيل التأكد من الموتيف (أو الموتيفات) التي تزخرف هذا الإناء.

73. G. Berti and L. Tongiorgi، Ceramici Medievali delle Chiese di Pisa (Rome، 1981)، p. 56 and Tav. CLXXXIX، top

74. F. Aguzzi، "I Bacini della Torre Civica"، Sibrium، 1973-75، Fig. 1، p. 191 and Fig. 4، p. 192.. إن تأريخ جنكينس مدينة لهذا الصنف من الأنية يتخطى التأريخ الذي اقترحه بورتر وواتسون في: V. Porter and O. Watson in their "'Tell Minis' Wares،" Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics، Oxford Studies in Islamic Art، 4، 1987، pp. 175-248 وراجع كذلك: M. Jenkins، "Early Medieval Islamic Pottery: The Eleventh Century Reconsidered"، Muqarnas، 9 (1992)، pp. 56-66

75. كما هي حال الخشب، لا عجب البتة أن نجد أعدادًا متزايدة من الموتيفات البشرية والحيوانية في الخزفيات المصرية الفاطمية، وذلك نظرًا لأعراف سابقيهم الأغالبة وأجداد الفاطميين في إفريقية. "لقد كان ذلك ببساطة جزءًا من تقاليدهم ومن الجائز أنها قدمت إلى مصر منذ قدومهم هم. أمّا كيف حصل ذلك، فهناك إجابات محتملة كثيرة، تشمل بعضها أنّ الفاتحين الفاطميين قد يكونون جلبوا معهم حرفيي الفخار والفخاريات أو كليهما من صبرة المنصورية. كما يمكن أن تكون قدمت من خلال التجارة مع عاصمة إفريقية و/ أو إسبانيا والقلعة، أو أنّ الحرفيين هجروا أطلال مدينة الزهراء أو صبرة المنصورية بعد غزو البدو، بما أنّ تدمير إفريقية حصل تقريبًا في الوقت نفسه الذي جرت فيه تصفية الكنز الملكي الفاطمي"، M. Jenkins، "Western Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography"، Kunst des Orients، vol. 10 (1976)، p. 105 ردًا على: O. Grabar، "Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art"، Colloque International sur l'Histoire du Caire (Cairo، 1972)، pp. 173-89

76. Acc. No. 14987. M. Mostafa، 'Fatimid Lustred Ceramics'، Egypt Travel Magazine، 2 (1954)، fig. 10

77. Museum of Islamic Art، Cairo، no. 13080 وراجع كذلك: E.J. Grube، Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection (London، 1976)، 138-42، plate facing 136، top لمناقشة عامة تتعلق بالخزفيات، راجع: (M. Jenkins، 'Islamic Pottery'، Bull. MMA، 40:4 (1983 وتقع ضمن هذه المجموعة غير المؤرّخة من التحف ذات البريق المعدني أيضًا القطع ذات المواضيع المسيحية البيّنة. وتعكس أهمية دور المسيحيين الأقباط في المجتمع المصري خلال العصر الوسيط رسوم رجال الدين، كما رُسم المسيح وهو يبارك. راجع: Schätze der Kalifen، Islamische Kunst zur Fatimidenzeit، exh. cat. no. 126، p. 159 وانظر كذلك الإناء الذي عليه صورة راهب يُحرّك مبخرة والمعروض حاليا في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن Victoria and Albert Museum، London، in A. Lane، Early Islamic Pottery: Mesopotamia، Egypt and Persia، London، 1947، pl. 26A وراجع مدخل جنكينس مدينة في: The Glory of Byzantium exh. cat.، cat. no. 273، p. 417. للاطلاع على مناقشة تتعلق بالنصوص المنقوشة على هذا الإناء، راجع: M. Jenkins، "Sa'd: Content and Context"، ed. Priscilla P. Soucek،

Content and Context of Visual Arts in the Islamic World (University Park، PA.، 1988)، pp. 67-89

78. M. Jenkins، 'Early Medieval Islamic Pottery'; also R.B. Mason، R.M. Farquhar، and P.E. Smith، "Lead-Isotope Analysis of Islamic Glazes: An Exploratory Study"، Muqarnas، vol. 9 (1992)، pp. 67-71 وكان يُعتقد سابقًا أنّ هذا الصنف أصيل مقاطعة غاروش الإيرانية.

79. ما يزال البحث في الشبه الشديد بين الزينة على هذا الصنف من الآنية وزينة الآنية المزخرفة بالبريق المعدني في بداياته. ولعلّ نتائج هذا البحث سوف تساعد العلماء في الإجابة على الأسئلة التي أثيرت أعلاه، والمتعلقة بتاريخ المجموعة ذات البريق المعدني ذات التصاميم التشخيصية. كما أنّ المرء يندهش أمام الشبه القائم بين زخرف هذه التحف الخزفية والزخرف الوارد على التحف المعدنية. راجع: R. Ettinghausen and O. Grabar، Art and Architecture of Islam، 650-1250 A.D.، (London، 1987) ولا سيّما الصورة 252 التي أُرِّخت بتواريخ مختلفة وأُسنِدت إلى مصادر مختلفة كذلك. لعلّ هذا الحطام سيساعد كذلك في الإجابة على الأسئلة التي تثيرها مجموعة التحف المعدنية أيضًا.

80. M. Jenkins-Madina، "Glazed Pottery"، in G.F. Bass، S. Matthews، J.R. Steffy and F.H. van Doorninck، Jr.، Serce Limani: An Eleventh-Century Shipwreck، Volume II، The Cargo (Texas A & M University Press). لمناقشة تتعلق بصنف شبيه لكنه من عصر مبكّر، انظر أعلاه: الفصل الرابع [185] والتعليق حولها.

81. M. Jenkins، 'Western Islamic Influences' and Scanlon، Colloque International d'Archéologie Islamique، Cairo، 3-7 février; 1993. إلى جانب إفريقية وجنوب إسبانيا والقاهرة، كان هذا الصنف من الآنية يُصنَّع كذلك في ما يُسمّى اليوم: البرتغال. راجع: C. Torres، Cerâmica Islâmica Portuguesa، exh. cat.، Fundacão Calouste Gulbenkian، Lisbon، 16-27 November 1987، No. 79. يتّضح من هذا الحادث العرَضي على كل حال، أنّ النظرية القائلة بأنّه في القرن الذي تبع "ثورة سامرّاء" كانت الآنية المزخرفة بالخربشة sgraffiato " سائدة على حساب العديد من الآنية السابقة لها زمنيًا" (E.J. Grube، Cobalt and Lustre: the First Centuries of Islamic Pottery (London، 1994)، p. 34 يجب أن لا تُفهَم على أنها تشمل كذلك الآنية المرشوشة بالألوان. وتؤكّد الأحواض في دير بومبوزا Abbazia in Pomposa تاريخًا لهذه المزهرية في النصف الأول للقرن الخامس هـ / الحادي عشر م. راجع: G. Ballardini، "Pompose e i suoi Bacini" Faenza، 24 (1936)، pp. 121-28، Tavola XXX.. وقد كان هذا الصنف يُعرف سابقًا بـ "الفيومي".

82. Venetia Porter and Oliver Watson، '"Tell Minis" Wares،' Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics، (Oxford Studies in Islamic Art)، eds J. Allan and C. Roberts، IV، Oxford، 1987 p. 238، figs B8a، B9; pp. 242-43، figs B24-B29، and p. 245، fig. C8. وقد أُنتِج في إفريقية والبرتغال نوع مماثل جدًا من الفخاريات، راجع: G. Vitelli، Islamic Carthage: The Archaeological، Historical and Ceramic Evidence، Institut National d'Archéologie et d'Art de Tunisie، CEDAC، Dossier 2، 1981، p. 112، no. 1.13; and، C. Torres، Ceramica، Nos. 52-56

83. راجع: Jenkins، Early Medieval Islamic Pottery، fig. 19، p. 63

84. Berti and Tongiorgi، Ceramici Medievali no. 81، Pl. CLXXXVI

85. إنّ التقنية المستخدمة لإنجاز هذا الزخرف على كلا النوعين من الخزفيات مماثلة لتلك المستخدمة في مجموعة المساحة المرفوعة champlevé، باستثناء أنّه في المجموعة الأولى يُحفر الجسم نفسه وليس الطبقة الخارجية فحسب. M. Jenkins، Early Medieval Islamic Pottery، 64

86. بالاعتماد على عشر قطع آنية من البلور بالقص النافر عليها زخارف حروفية أو نباتية أو تشخيصية استُخرجت في نيسابور، فقد افتُرض أنّ أواني الطاولة الفخمة هذه مُصنّعة في المدينة ذاتها، راجع: J. Kroger، Nishapur: Glass of the Early Islamic Period، (New York، 1995)، pp. 20-21، 137-46، وإذ تختلف وجهات النظر، فإنّ ماريلين جنكينس مدينة أكثر ميلاً - للأسباب المبيّنة أدناه - إلى إسناد مكان صنع هذه الآنية البلورية بالقص النافر شديدة الفخامة والآنية البلورية إلى مصر أو العراق. إضافة إلى أنّ عدد القطع البلورية بالقص النافر الفخمة التي عُثر عليها في نيسابور محدود جدًا، فلم يُعثر قط بالمرة على أفران لصنع أي نوع من الزجاج طَوال الحفريات، ولا توجد نصوص معاصرة تمجّد أي نوع من المنتجات الزجاجية من نيسابور. وهو ما يجعلنا نتساءل - وفق المعارف المتوافرة لدينا حاليًا لدراسة هذا الوسيط - إن وُجد أصلاً إنتاج للزجاجيات في ذلك العصر بنيسابور. لكن، نظرًا إلى أنّ دراستنا لإنتاج الزجاجيات في العالم الإسلامي ما تزال في طورها الأول، فمن المحتمل أن يتعيّن تغيير هذا الاستنتاج في زمن لاحق.

87. وكانت المرحلة الأولى الفترة التي أُنتجت فيها أقدم الآنية الزجاجية ذات البريق المعدني.

88. لعلّ الحرفيين الآخرين الوحيدين الذين أنجزوا هذه التقنية الحجرية الدقيقة والعويصة على الزجاج بهذه المهارة الفذة كانوا صنّاع الكؤوس دياتريتا diatreta cups في العصور القديمة المتأخرة. راجع في هذا الصدد: D.B. Harden، H. Hellenkemper، K. Painter، D. Whitehouse، Glass of the Caesars، (Milan، 1987)، cat. nos. 134-139، pp. 238-49

89. أمّا سنده فلا ينتمي أصالة إلى القطعة. فالسند الذهبي الداخلي المنقوش مؤرّخ في القرن الرابع هـ / العاشر م، بينما السند الخارجي الفضّي المذهّب والمزدان بالمينا البيزنطية والخرم والمزخرف بلوحات مرصعة بأحجار شبه كريمة مؤرّخ في القرنين السادس أو السابع هـ / الثاني عشر أو الثالث عشر م. راجع: Avinoam Shalem، Islam Christianized، Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West، (Frankfurt، 1996)، no. 77، p. 227 and Fig. 16 وراجع كذلك: H.R. Hahnloser، ed.، Il Tesoro de San Marco (Florence، 1971)، 2 vols.، cat. no. 117. ورغم أنّ ماريلين جنكينس مدينة ليس لديها حتى الساعة قراءة مُقنعة للكلمة العربية بالخط المزوي المنقوشة في قاعدة الصحن، فإنّ إمكانية أن تكون "خراسان" محدودة جدًا، بما أنّه ليس اسم مدينة أو قرية، بل محافظة. وهذا الصنف عينه من المعدن، شديد الندرة في القطع ثلاثية الأبعاد، لم يُستخدم لوزن النقود إلاّ مع حلول حكم الخليفة الفاطمي العزيز (حكم ما بين 385-364هـ / 996-975م). توجد قطعتان مكتملتان مصنّعتان بهذا المعدن، وهما: الإبريق الزجاجي المعروض في متحف الزجاج بكورنينغ Corning Museum of Glass راجع: Corning، N.Y.، Islam and the Medieval West، exh. cat.، State University of New York at Binghamton، April 6 – May 4، 1975، cat. no. G9 وقطعة ذات بريق معدني في متحف المتروبوليتان للفن، راجع: M. Jenkins، Islamic Glass: A Brief History، The Metropolitan Museum of Art Bulletin، Fall، 1986، p. 23، no. 21. كما يمكن مشاهدة سبائك من هذا المعدن على تحف زجاجية من العالم الإسلامي على غرار: مجموعة مدينة بنيويورك: The Madina Collection، New York، no. G0060

90. See P. Kahle، 'Die Schätze der Fatimiden'، Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft، N.F. XIV (1935)، 329-62، ولا سيّما القطع 8 و 10 و 27. وراجع كذلك: Soucek، Priscilla، "Mina'i"، Encyclopaedia of Islam، N.S.، Vol. VII، p. 73. وفيما يتعلق بالآنية من الزجاج الأخضر بالقص النافر في البندقية، راجع: The Treasury of San Marco Venice، (exh. cat.، New York، Metropolitan Museum of Art، 1984)، cat. no. 27، p. 100 and Avinoam Shalem، Islam Christianized، Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West، (Frankfurt، 1996)، pp. 59 and 228. أمّا القطعة على الصورة 53، فالأرجح أنها صُنعت لتقليد حاوية زمرد. راجع كذلك: M. Jenkins-Madina، "Fatimid Decorative Arts: The Picture the Sources Paint"، L'Egypte fatimide: son art et son histoire، Paris les 28، 29 and 30 mai 1998

91. وأحدها إبريق له قرابة وثيقة، وهو معاصر تقريبًا (398-390هـ / 1008-1000م)، من البلوّر معروض في قصر بيتي بفلورنسا Pitti Palace، Florence، (راجع: R. Ettinghausen and O. Grabar، Art and Architecture، 194، fig. 179) تهشّم سنة 1998م من غير قصد (راجع المقال "آه لقد انفلت!" "Oops، it slipped"، Art Newspaper، January، 1999). والقطعة المؤرّخة الثالثة على هذا الوسيط هلال باسم الظاهر (حكم ما بين 427-411هـ / 1036-1021م) معروض في المتحف الوطني الألماني بمدينة نورنبرغ Germanisches Nationalmuseum، Nuremberg (Ettinghausen and Grabar، p. 193، fig. 178).

92. عُثر في المعبد الشمالي بشاويانغ Northern Pagoda of Chaoyang على إبريق زجاجي مماثل (لكنه خالٍ من الزخرف بالقص النافر) مؤرّخ في حكم شونغسي (442-423هـ / 1051-1032م) لسلالة لياو، وقد يشير ذلك إلى أنّ النسخ الزجاجية كانت تُقلّد القطع البلورية، راجع: An Jiayao، 'Dated Islamic Glass in China'، Bulletin of the Asia Institute N.S. 5 (1991)، Fig. 17. كما أنّ الإبريق الزجاجي الذي ناقشناه في الفصل الخامس [281] ووجود نظيره المؤرّخ الذي عُثر عليه في الحفريات بالصين يساند الاستنتاج الآنف.

93. The Treasury of San Marco، nos. 31 & 32، pp. 216-27

94. C.J. Lamm، Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten، I (Berlin، 1930)، 211، nos. 10،11، plate 75 no.10. للاطلاع على قائمة المنتجات المبكّرة الأخرى التي وصلت إلى أوروبا، راجع: K. Erdmann، "Fatimid Rock Crystals"، Oriental Art، 3 (1951)، 142. ويشكّل القيم الأوّل من مؤلّف: شالم A. Shalem، Islam Christianized، pp. 17-125 مناقشة جيدة للأسباب وراء وجود التحف الفنية الإسلامية في الكنائس الأوروبية وكيفية وصولها إلى هناك.

95. بالنظر إلى العلاقة التقنية والأسلوبية الوثيقة بين الزجاج بالقطع النافر والبلوّر المنقوش، وقد كان هذا الأخير مُصنّعًا بالأساس في مصر، وبالنظر إلى الأعداد الكبيرة من القطع المنجزة بهذا النوع من الزجاج والمُشار إليها في المصادر المعاصرة، وكذلك الآنية الكاملة والمشروخة من هذا النوع التي عُثر عليها هناك، يتعيّن علينا الاستنتاج أنّ هذا الصنف من الزجاج قد صُنِع في مصر خلال العصر الفاطمي المبكّر، وحتى قبل ذلك. ورغم غياب الأدلة القطعية لإنتاج الزجاج في حفريات الفسطاط، فإنّ وثائق الجنيزة تقدم أدلة نهائية على أنّ الزجاجيات (دون تحديد أنواعها باستثناء تلك المصنّعة بالقالب) كانت تُنتج في مصر خلال العصر الإسلامي الوسيط. راجع: Goitein، A Mediterranean Society، Vol. I، pp. 94، 110، 363 and 365. كما يوجد على ما يبدو احتمال شديد أنّ الزجاجيات صُنعت في العراق حيث كانت البصرة في القرن الثالث هـ / التاسع م مركزًا

متميّزًا لإنتاجها (C.J. Lamm، Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten، 2، 496-8، esp. nos. 76، 81-83، 91، 92). غير أنّ الأمثلة الوحيدة للزجاجيات العائدة للقرن الثالث أو الرابع هـ/ التاسع أو العاشر م التي تقدم أدلة كتابية على الأصل العراقي قطع ذات بريق معدني مرتبطة بالبصرة والآنية المُصنعة بالقالب من بغداد، والتي سبق أن درسناها في الفصل الثاني أعلاه (راجع: R. Ettinghausen، 'An Early Islamic Glass-Making Center'، Record of the Museum of Historic Art، Princeton University، I (1942)، 4-7; D.S. Rice، "Early Signed Islamic Glass'، Journal of the Royal Asiatic Society (April، 1958)، 12-16، fig. 4، pl. IV-VI). وكما حصل في مصر، فإنّ صقل الأحجار شبه الكريمة في العراق ربما أثّر على صناعة الزجاج. ذلك أنّه حسب العالم الفارسي الشهير البيروني، كانت البصرة تمثّل المركز المتميّز لنقش البلور (P. Kahle، 'Bergkristall، Glas and Glasflusse nach dem Steinbuch von el-Beruni'، Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft، N.F. 15 (1936)، 332). ولا بدّ أنّ الصناعة كانت منظمة جيدًا، بما أنّ البيروني يتحدث عن مصممين يتقاضون أجورًا عالية وكانوا يجدون أفضل الأشكال ملاءمة لكل كتلة بلورية، ويشير إلى نقاشين كانوا ينجزون العمل. لكن للأسف، وباستثناء واحد محتمل (قنينة صغيرة عُثر عليها خلال حفريات واسط، المدينة المهمة الأولى شمال البصرة على طريق دجلة: K Erdmann، Bergkristalle، 202) لا يمكن إسناد أية قطعة من البلور المنقوش المتوافرة إلى البصرة دون تردد. Blair، Sheila، "An Inscribed Rock Crystal from 10th-Century Iran or Iraq"، Riggisberger Berichte 6 (1998)، pp. 345-53

96. للاطلاع على إبريق زجاجي شديد الشبه في زخرفه، عُثر عليه في صبرة المنصورية، راجع: G. Marcais and L. Poinssot، Objects Kairouanais، IXe au XIIIe Siecle: Reliures، Verreries، Cuivres et Bronzes، Bijoux، Notes & Documents، XI – Fasc. 2 (Tunis، 1952)، pp. 379-382، Pls. LV، LVIII. أمّا أجسام الحيوانات المرسومة على كل من الإبريق المرسوم والإناء الذي عُثر عليه في إفريقية، فهي مُزيّنة بالخطوط المُظلّلة، وهو عرف منتشر جدًا على الفخاريات المُنتجة في إفريقية وفي قلعة بني حماد في الجزائر الحالية.

97. Jenkins، Islamic Glass، No. 31، pp. 30-31

98. Jenkins، Islamic Glass، No. 41، p. 41

99. Lamm، Mittelalterliche Gläser I، 109، No. 3

100. R.B. Serjeant، Islamic Textiles، Material for a History up to the Mongol Conquest (Beirut، 1972)، pp. 135-160. See also J.A. Sokoly، "Towards a Model of Early Islamic Textile Institutions in Egypt" and Y.K. Stillman، "Textiles and Patterns Come to Life Through the Cairo Geniza"، both Riggisburger Berichte، 5، (1996)، pp. 115-22 and 35-52، respectively

101. Trésors fatimides du Caire، exh. cat. l'Institut du Monde Arabe، 28 April – 30 August 1998، cat. no. 209، pp. 232-33. توجد قطعة أخرى لم تنشر دراسة حولها، في متحف المتروبوليتان بنيويورك Metropolitan Museum of Art، New York، Acc. No. 29.136.4 وتلك المنتمية إلى Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII-XVe، Collection Bouvier، exh. cat.، Musée d'art et d'histoire، Genève، 1993-94، cat. no. 134. والأهم من بينها بلا ريب حجاب القديسة آن Veil of Saint Anne وهو مكتمل ومؤرّخ ويحمل اسم الحاكم ووزيره – ممّا يوفّر لنا تاريخ القطع القليلة المتبقية من القماش نفسه. لكن يصعب نسخه، وعندما نتفرّس في التفاصيل، فإنّ الموتيفات الفردية ليست مُنجَزة بالقدر من الجمال الذي أُنجِزت به رسوم قطعة نيويورك هذه.

102. R.B. Serjeant، Islamic Textiles، 142-43. إضافة إلى القطعة المذكورة هنا وإلى تلك التي أشرنا إليها في الهامش السابق، يمتلك متحف المتروبوليتان بنيويورك قطعتين أخريين من هذا الصنف من المنسوجات، أكثر بساطة. وإذ تستخدمان كمية محدودة جدًا من الحرير، فيُحتمل أنهما كانتا ضربًا من الموجات العديدة في اللباس الملكي عند انحناءة القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م (Acc. Nos. 1974.112.14a and 1974.113.14b)

103. Kuhnel، Ernst، "Four Remarkable Tiraz Textiles"، Archeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld، (Locust Valley، N.Y.، 1952)، pp. 144-49

104. توجد أكبر مجموعة منشورة من هذا الصنف من الحيوانات المُصنعة بسبائك النحاس في: G. Migeon، Manuel d'Art musulman (Paris، 1927)، figs. 182-91. والتقييم الوحيد الذي يشمل مزيدًا من القراءة النقدية أنجزه: K. Erdmann، 'Islamische Giessgefasse des II. Jahrhunderts'، Pantheon 22 (1938)، 251-4. وراجع كذلك: See also E.C. Dodd، 'On the Origins of Medieval Dinanderie: The Equestrian Statue in Islam'، Art Bulletin 51 (1969)، 220-32. وللمؤلّف نفسه: 'On a Bronze Rabbit from Fatimid Egypt'، Kunst des Orients 8 (1972)، 60-76

105. راجع: The Art of Medieval Spain، A.D. 500-1200 (exh. cat.، New York، 1993)، illustration p. 81

106. M. Jenkins، "New Evidence for the Possible Provenance and Fate of the So-Called Pisa Griffin"، Islamic Archaeological Studies، vol. 1، 1978 (Cairo، 1982)، pp. 79-85. لوجهتي نظر مختلفتين، راجع: A.S. Melikian-Chirvani، "Le Griffon iranien de Pise: matériaux pour un corpus de l'argenterie et du bronze iraniens، III"، Kunst des Orients، 5 (1968)، pp. 68-86 and Al-Andalus: The Art of Islamic Spain، exh. cat.، New York، 1992، cat. no. 15، pp. 216-18.. هناك تمثال أسد معدني كبير بيع مؤخرًا بالمزاد ونُشرت دراسته في: Curatola، Eredità dell'Islam، 128-29، Figures 43a and 43b شديد الشبه من الناحية التقنية والأسلوبية بما يُطلق عليها: عنقاء بيزا. وبما أنّ الأبحاث العلمية ودراسات تاريخ الفن الجارية على الأسد تشير، على ما يبدو، إلى أصل أوروبي، لا إسلامي، فيما يتعلق بأصل هذه التحفة، فإنّ الإسنادات السابقة للعنقاء - بما فيها الإسناد الوارد في هذا المؤلّف - تُعدّ تحت المراجعة في الوقت الراهن.

107. إلاّ أنّه بالاعتماد على زخرف هذين النحتين، يبدو مقبولاً أن نفترض انطلاقًا من التمثال الصغير من سبائك النحاس للغزال ذي الأذنين الطويلتين المعروض في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت المرجع 15062 (راجع: E.C. Dodd، "On a Bronze Rabbit from Fatimid Egypt"، Kunst des Orients، 8، 1972، fig. 13) أنّ مسار التطوّر حصل باتجاه نوع التمثال النحاسي الذي يمثّله الأرنب، والذي يشير بدوره إلى العنقاء.

108. E. Meyer، 'Romanische Bronzen und ihre islamischen Vorbilder'، in R. Ettinghausen، ed.، Aus der Welt der Islamischen Kunst: Festschrift fur Ernst Kuhnel (Berlin، 1959)، 317-22

109. Art of Medieval Spain exh. cat. no. 47، pp. 99-100. أكّدت قراءة د. كربوني للكتابة الواردة على هذه التحفة المصادر المتعلقة بالتحف الفضية المزخرفة بالمينا، كما قدّمت الدليل على جمال إنجازها. راجع كذلك: S.D. Goitein، A Mediterranean Society، vol. IV، (Berkeley، Los Angeles and London، 1983)، p. 223 and note 533، p. 429. في أكتوبر 1998، وبإشراف المعهد الأثري للجامعة العبرية، أظهرت إلى النور حفريات طبرية مجموعة هائلة تتكوّن تقريبًا من 600 قطعة نحاسية. ومع مجموعة من النقود، عُثر على هذا المخبأ الكبير للشمعدانات والصحاف والأطباق والجرار والمصابيح الزيتية والمباخر والعديد من الحاويات والأثاث المنزلي على غرار المقابض وسيقان قطع الأثاث. ومن شأن هذه التحف الأثرية أن تُحدث ثورة في فهمنا لصناعة المعادن طَوال العصر الفاطمي. وعلى الرغم من طلباتهم المتكررة، فإنّ مؤلّفي هذا الكتاب لم يحصلوا على أية صورة لهذه المواد، ولم تُتح لهم فرصة التأكد من تواريخ النقود. كما عُثر سنة 1995 على مخبأ كبير آخر يحوي أكثر من 200 قطعة - معدنية بالأساس - خلال الحفريات التي جرت في قيصرية بإشراف جامعة حيفا. ومن جملة الأشياء المعدنية توجد شمعدانات وأحواض وجرار وصحاف وأطباق ومواقد. وقد اطّلع مؤلّفو هذا الكتاب على عدد من الصور و/ أو الرسومات لهذه القطع، وهي تنتمي عمومًا إلى العصر الفاطمي. لكن على عكس اكتشافات طبرية، لم يُعثر في مخبأ قيصرية على نقود.

110. Glory of Byzantium، cat. nos. 274-278، pp. 418-21

111. على سبيل المثال، راجع: Ettinghausen، Early Realism in Islamic Art، 267-69; Arab Painting (Geneva، 1962)، 54-6; and E.J. Grube، The World of Islam (London، 1966)، 67. See also O. Grabar، 'Fatimid Art، Precursor or Culmination'، in S. H. Nasr، ed.، Isma'ili Contributions to Islamic Culture (Tehran، 1977) esp. 218

112. بما أنه يستحيل إثبات أيّ تأثير فاطمي مباشر في أسلوب أو أيقنة السقوف الخشبية للكابيلا بالاتينا في السرايا الملكية (التي بُنيت للملك المسيحي روجر الثاني في العقد الثالث من القرن السادس هـ/ العقد الرابع من القرن الثاني عشر م) النورمندية بباليرمو في صقلية (لغياب أية وثائق أو كتابات تشير إلى جنسية الحرفي المسؤول)، وبما أنه لا توجد حتى الساعة إلاّ تخمينات، فلن نناقش هذه البناية هنا، بل سوف ندعها للفصل الختامي من هذا المؤلّف.

113. D.S. Rice، 'A Drawing of the Fatimid Period'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies 21 (1958)، 31-9 and Dalu Jones، "Notes on a Tattooed Musician: A Drawing of the Fatimid Period"، Art and Archaeology Research Papers، 7، 1975، pp. 1-14. B. Gray، 'A Fatimid Drawing'، British Museum Quarterly 12 (1938)، 91-6. E.J. Grube، "Three Miniatures from Fustat in the Metropolitan Museum of Art in New York"، Ars Orientalis، 5، 1963، pp. 89-95، Pls 1-6. وعلى عكس وجهة النظر التي يُعبّر عنها هذا الكاتب الأخير، فإنّ علاقة النص بالرسم على وجه وقفا الورقة المخطوطة [343] ليست واضحة، وهناك شكّ في أن يكون كعب الأحبار نفسه محرّر هذا المخطوط. للاطلاع على المراجع الأكثر حداثة حول هذه الرسوم عمومًا، راجع "كنوز الخلفاء": Schätze der Kalifen، cat. nos. 20-25، 28-32، 36، 37، 41، 121، pp. 84-93، 95-96، 99 and 154-55

114. Ibn al-Zubayr، trans. by Gh.H. Qaddumi، op.cit.، paragraph 413

115. A. Contadini، Fatimid Art، 11، 12، Figs 7، 8. على الرغم من ذلك. وإضافة إلى تاريخ

مخطوط مكتبة شيستر بيتي Chester Beatty Library الذي تذكره (وهو تاريخ يتوافق مع حكم عدد من السلالات الإسلامية الأخرى إلى جانب الفاطميين) فهي لا تقدم مبررًا مقنعًا ومدعومًا لوصف ذلك المصحف عينه بأنه المصحف المصري الفاطمي الوحيد الذي تبقّى حتى أيامنا!

.116 هذه وثائق الجنيزة التي حلل بياناتها غويتين دون أن يستوفيها: S.D. Goitein، A Mediterranean (Society، 6 vols. (Berkeley، 1967-93

.117 "كتاب الذخائر" أيسر وثيقة يمكن الوصول إليها، الترجمة الإنكليزية: Kitab al-Dhakha'ir، tr. Gh. (Qaddumi، Book of Gifts (Cambridge، 1996

.118 أُدمجت هذه الأحداث ضمن لوحة كبيرة للتجميع الفنّي من قِبل جوزيف ألسوب: Joseph Alsop، The Rare Art Traditions (Princeton، 1981)، p. 156

.119 I. Bierman، Writing Signs

.120 O. Grabar، The Shape of the Holy، (Princeton، 1996) pp. 135ff

.121 Nasir-i Khosro، Sefer-nameh، (tr. Albany، 1986) pp. 42-57

.122 انظر صيغة أخرى لهذه الاستنتاجات في: O. Grabar، "Le Problème de l'Art Fatimide،" in M. Barrucand ed.، L'Egypte fatimide، son art et son histoire (Paris، (1999

.123 R. Ettinghausen، " Early Realism in Islamic Art،" in Collected Papers، p. 158

.124 قدّم غرابار بعض الأفكار الأولية في: O. Grabar in 'Imperial and Urban Art in Islam' (1969) مع ردّ قدّمته جنكينس مدينة: M. Jenkins-Madina in 'Western Islamic Influ- 'ences

.125 في: J. Bloom، "The Origins of Fatimid Art،" Muqarnas 3 (1985) أشار بلوم إلى هذا الاتجاه في ورقة مقنعة ومثيرة.

.126 لاستطلاع المدينة بصفة عامة، راجع: Topography and bibliography of Baghdad in: G. Makdisi، 'The Topography of Eleventh Century Baghdad'، Arabica 6 (1959); S.A. Ali، Baghdad، Madinat al-Salam (Baghdad، 1985 ويمكن العثور على مقدّمات للمدن الأخرى في: Encyclopedia of Islam

.127 A. Hartmann، An-Nasir li-Din Allah (Wiesbaden، 1975)

.128 المصدر الرئيسي للقرنين الخامس والسادس هـ/ الحادي عشر والثاني عشر م هو الخطيب البغدادي، راجع: al-Khatib al-Baghdadi، ed. and trans. G. Salmon، L'introduction topographique (Paris، 1904)، ثمّ ابن الجوزي: ibn al-Jawzi، al-Muntazam (Hayadarabad، 1938 ff). وراجع كذلك: J. Lassner، The Topography of (Baghdad in the Early Middle Ages (Detroit، 1970

.129 Creswell، MAE، II، 124 ff.; H. Schmid، 'Die Madrasa al-Mustansiriyya in Baghdad'، Architectura 9 (1979). Hillenbrand، Architecture، 223-24

.130 L. Massignon، Mission en Mésopotamie، 2 (Cairo، 1912)، 41 ff وراجع كذلك: F. Sarre and E. Herzfeld، Archaologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebeir (Forschungen zur islamischen Kunst، no 1) (Berlin، 1911)، I، 44-5

.131 E. Herzfeld، 'Damascus'، Ars Islamica 9، 13-14 (1942)، 18 ff.; also M. Jawad، 'al-Imarat al-islamiyah'، Sumer 3 (1947)، 38 ff. Y. Tabbaa، "The Muqarnas Dome،" Muqarnas 3 (1985) والمُزمع مراجعته وتوسيع إطاره في المؤلّف اللاحق: Transformations in Islamic Architecture during the Sunni Re- vival

.132 Herzfeld، Reise.، 1، 151 ff

.133 M. Awad، 'al-Qasr al-Abbasi'، Sumer 1 (1945)

.134 Sarre and Herzfeld، Reise، 2، 151 ff.; Massignon، Mission.، 2، 47 ff

.135 Creswell، EMA، 1، 644 ff; D.S. Rice، 'Medieval Harran'، Anatolian (Studies 2 (1952

.136 راجع: See Max van Berchem and J. Strzygowski، Amida (Heidelberg، 1910)، I; A. Gabriel، Voyages archéologiques (Paris، 1940)، I، 85 ff.; M. Sozen، Diyarbakirda Turk Mimarisi (Istanbul، 1971). وهناك محاولة عامة لتحديد خصائص المعمار الأرتوقي في: A. Altun، Anadoluda Artuklu devri Turk (Mimarisinin Gelismesi (Istanbul، 1978

.137 إنّ التحريات الأثرية، ولا سيما عمليات ترميم منشآت السدود على نهر الفرات، بصدد إظهار وثائق لافتة حول الثقافة المادية، راجع على سبيل المثال: Scott Redford، "Excavations at Gritille،" Ana- (tolian Studies، 36 (1986

.138 N. Elisséev، 'Les monuments de Nur al-Din'، Bulletin des Etudes Ori- entales 13 (1949-50). Y. Tabbaa's thesis، The Architectural Patronage of Nur al-Din، New York University، 1982

.139 مقدّمة ممتازة حرّرها ماينكي للرقة: M. Meinecke، "Rakka،" in Encyclopedia of Islam 2nd edition

.140 Sarre and Herzfeld، Reise، 2، 215 ff

.141 Elisséev، 'Les monuments de Nur al-Din'، 37-8

.142 Sarre-Herzfeld، Reise، 1، 123ff; D. Sourdel and J. Sourdel-Thomine، "Notes d'épigraphie et de topographie،" Annales Archéologiques de Syrie 3 (1953). أمّا المئذنة، فقد تحوّل مكانها. للاطلاع على مقدمة للموقع، راجع: A. Raymond (and others، Balis II: Histoire de Balis (Damascus، 1995

.143 A. Gabriel، "Dunaysir،" Ars Islamica 4 (1936)

.144 Gabriel، Voyage Archéologique، 227 ff

.145 Gabriel، Voyage Archéologique، 263 ff

.146 Gabriel، Voyage Archéologique، 221 ff وراجع كذلك: Sauvaget in AIEO، 4 .(1938)، 82 ff

.147 Gabriel،Gabriel، Voyage Archéologique، 255 ff.

.148 Gabriel، Voyage Archéologique، 3 ff وراجع كذلك: Ara Altun، Mardinde (Türk devri mimarsi (Istanbul، 1971

.149 هذا ما أكّده غابريال وسوفاجي في: Gabriel and Sauvaget in Voyages، 184 ff. للتأويل والتعليق، راجع: T. Allen، A Classical Revival in Islamic Architecture (Wies- baden، 1986)، and T. Sinclair، "Early Artukid Mosque Architecture،" in J. Raby ed.، The Art of Syria and the Jazira 1100-1250 (Oxford، (1985

.150 S. al-Diwahji، 'Madaris al-Mausil'، Sumer 13 (1957)

.151 Gabriel، Voyage، 195 ff

.152 Sarre and Herzfeld، Reise، 2، 234 ff. وفي فترة أقرب إلينا زمنيًا، أُنجزت بعض الأعمال الأثرية في بعض هذه الزوايا؛ Sa'id al-Diwahji in Sumer 10 (1954). يجدر أن نضيف أنّ المخططات التي نشرها سار وهرتسفلد Sarre and Herzfeld لا يمكن الاعتماد عليها.

.153 راجع بوجه خاص: C. Preusser، Nordmesopotamische Baudenkmaler (Leip- zig، 1912)، 2 ff. فيما يتعلّق بالمنشآت المسيحية، راجع: J.M. Fiey، Assyrie Chrétienne ((Beirut، 1965) and Mossul chrétienne (Beirut، 1959

.154 al-Harawi، Guide des lieux de pélerinage، trans. J. Sourdel-Thomine (Damascus، 1957)، 135-59

.155 G. Bell، Amurath to Aurath (London، 1924)، 48-51; Elisseev، Monu- ments، 36. في فترة أقرب إلينا زمنيًا، قام زقزوق بتحريات أثرية، راجع: A.R. Zaqzuq،"Fouilles de la citadelle de Ja'bar،" Syria 62 (1985); Cristina Tonghini، Qal'at (Jabbar Pottery (Oxford، 1998

.156 Elisseev، Monuments، 36-7

.157 Gabriel، Voyages archéologiques

.158 Rice، 'Medieval Harran'

.159 J. Warren in Art and Archaeology Papers 13 (1978); C. Hillenbrand in J. Raby، ed.، Syria and the Jazira

.160 Sarre and Herzfeld، Reise، 2، 239

.161 Sarre and Herzfeld، Reise، 2، 11

.162 W. Hartner، 'The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit'، Ars Is- lamica 5 (1937) فسّرها وقدّم المصادر لنسختها الأصلية C. Preusser

.163 الدراسة الكلاسيكية فيما يتعلّق بحلب: J. Sauvaget، Alep (Paris، 1941) وقد جرت مراجعتها كثيرًا في السنوات الأخيرة. وتوجد نظرة مختلفة تمامًا للمدينة في: E. Wirth and H. Gaube، Aleppo: historische und geographische Beiträge (Wiesbaden، 1984). فيما يتعلّق بدمشق: Sauvaget، 'Esquisse d'une histoire de la ville de Damas'، Revue des Etudes Islamiques 8 (1934)، 421-80. والآن، توجد: Dorothea Sack، Dam- askus، Entwicklung und Struktur einer orientalisch-islamische Stadt ((Mainz، 1989

.164 راجع على سبيل المثال: J. Sourdel-Thomine، 'Le peuplement de la région des 'villes mortes'، Arabica 1 (1954); D. Sourdel، "Ruhin، lieu de pélerinage (musulman،" Syria 30 (1953

.165 E. Herzfeld، Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum:

Syrie du Nord: Alep (Cairo, 1954), 143 ff.; Sauvaget, Alep, and `Inventaire des monuments musulmans de la ville d'Alep', Revue des Etudes Islamiques 5 (1931), 73; Wirth and Gaube; and now Y. Tabbaa, Construction of Power and Piety in Medieval Aleppo (University Park, (Pa., 1997

.166 J. Sauvaget, Les monuments historiques de Damas (Beyrouth, 1932), .16; Sack, Damaskus

.167 J. Sauvaget, `Les inscriptions arabes de la mosquée de Bosra', Syria 22 (1941); M. Meinecke, Patterns of Stylistic Change in Islamic Architec-.ture (New York, 1995), 31ff

.168 أفضل التقارير في: Best account in Max van Berchem, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum. Deuxième partie; Syrie du Sud: Jérusalem (MIFAO, XLII-XLV), 2 vols. وأنجز م. هراوي M. Harawy أطروحة في جامعة أكسفورد حول البنايات الأيوبية في القدس. راجع كذلك: S. Jarrar, "Suq al-Ma'rifa: an Ayyubid Hanbalite Shrine in al-Haram al-Sharif," Muqarnas 15 ((1998

.169 Sauvaget, Monuments, 95-6; E. Herzfeld, `Damascus: Studies in Architecture - 4', Ars Islamica, 13-14 (1948), 1118 ff

.170 Sauvaget, Monuments, 64; Herzfeld, Damascus, 123 ff

.171 يشير سوفاجي إلى بعض البقايا في: Sauvaget, `Inventaire', 82 and 86. ثم راجع: D. Sourdel, ed., La description d'Alep d'Ibn Shaddad (Damascus, 1953), 42 ff

.172 للاطلاع على مقدمة (R. Lewcock in W. Daum ed., Yemen (Innsbrück, 1987 لهذا الموضوع مصحوبة بقائمة مراجع، راجع: B. Finster, "An Outline of the History of (Islamic Religious Architecture in Yemen," Muqarnas 9 (1992

.173 Creswell, MAE, 2, 94 ff

.174 J. Sauvaget and others, Monuments ayyoubides de Damas, 4 vols. (Paris, 1938 ff.), 1, 120

.175 راجع الآن فيما يتعلّق بهذه المسائل: Tabbaa, Medieval Aleppo ومؤلّفه اللاحق: Sunni Revival

.176 E. Herzfeld, `Damascus: Studies in Architecture - II', Ars Islamica 11-12 (1946), 32-8

.177 Sauvaget, Monuments, 100-2

.178 وهي موجزة في: Creswell, MAE, 2, 104 ff

.179 Creswell, MAE, 2, 64 ff

.180 Creswell, MAE, 2, 88 ff

.181 J. Sauvaget et al., Monuments ayyoubitdes 3, 92 ff.; M. Ecochard, Les Bains de Damas, 2 vols. (Beirut, 1942-3) فيما يتعلّق بحلب، راجع: Sauvaget `Inventaire'

.182 J. Sauvaget, `Caravanserails syriens', Ars Islamica 6 (1939)

.183 Sourdel; ed., La Description d'Alep d'Ibn Shaddad, 2

.184 J. Sauvaget et al., Monuments ayyoubitdes, 46; E. Herzfeld, `Damascus: Studies in Architecture -I', Ars Islamica 9 (1942), 1-53

.185 T. Allen, Five Essays on Islamic Art (Sebastopol, CA., 1988)

.186 S. Saouaf, The Citadel of Aleppo (Aleppo, 1958); Herzfeld, Matériaux, 77 ff.; M. Rogers, The Spread of Islam (Oxford, 1976), 43 ff.; Tabbaa, Aleppo, 53ff

.187 D.J. Cathcart King, "The Defenses of the Citadel of Damascus," Archaeologia 94 (1951). تمّ إخلاء البناية، وتجري أعمال البحث الأثري فيها.

.188 Creswell, MAE II, 1-63; N. Rabbat, The Citadel of Cairo (Leiden, 1995). لكنّ هذا المرجع الأخير يتناول مراحلها المتأخرة.

.189 A. Abel, La Citadelle Ayyubite de Bosra," Annales Archéologiques (de Syrie 6 (1956

.190 D. Sourdel, ed., La description d'Alep d'Ibn Shaddad, 24; Herzfeld, Alep, 134-45

.191 J. Sauvaget, "L'Architecture musulmane en Syrie," Revue des Arts Asiatiques, 3 (1934). هناك المزيد من الملاحظات في الأبحاث الأخرى لسوفاجي وعرتسفلد، وكذلك في المقالات المتخصصة مثل: J. Lauffray, "Une madrasa ayyoubide de la Syrie du Nord," Annales Archéologiques de Syrie 3 (1953) وبوجه خاص: Maurice Ecochard, Filiation de Monuments grecs, byzantins et islamiques (Paris, 1977) الذي لخّص بعض أعماله السابقة حول الأشكال المعمارية ونشأتها.

.192 Monuments Ayyoubides, 1, 21-3 غير أنها قد استُخدمت في القرن الثاني هـ / الثامن م في قصر الحير الغربي حيث استُخدمت في آنٍ معًا الحجارة والآجر.

.193 Creswell, MAE, 2, pl. 19 وتوجد العديد من الأمثلة في سوريا.

.194 بالإضافة إلى عمل هرتسفلد وإسهامات سورديل-توميم في: J. Sourdel-Thomine's contribution in Monuments Ayyoubides 4، راجع كذلك المقال الكلاسيكي المُحرّر من قبل: Max van Berchem, "Inscriptions arabes de Syrie," Mémoires de l'Institut Egyptien 3 (1900) and Tabbaa, Aleppo, 99ff

.195 Monuments Ayyoubides, 2, pl. XV

.196 Creswell, MAE, 2, 84ff

.197 Monuments Ayyoubides, 3, 121ff

.198 Creswell, MAE, 2, p. 138 note 5

.199 على سبيل المثال: J. Sauvaget, Les Perles Choisies d'Ibn ach-Chihna (Beirut, 1933), 136

.200 Tabbaa, "Survivals and Archaisms in the Architecture of northern Syria," Muqarnas 10 (1993); Terry Allen, A Classical Revival

.201 For Mayyafariqin, see A. Gabriel, Monuments Turcs d'Anatolie (Paris, 1931-34), 2, 143

.202 F. Sarre, Reise in Kleinasien (Berlin, 1986), 47-8; Sarre, Konia (Berlin, 1921); I.H. Konyali, Konya Tarihi (Konya, 1964), esp. 293ff; Scott Redford, "The Aleddin Mosque," Artibus Asiae, 51 (1991); T. Baykara, (Türkiye Selcuklurlari Devrinde Konya (Ankara, 1985

.203 Gabriel, Monuments, 32 ff

.204 Gabriel, Monuments, 39ff and 174 ff

.205 Gabriel, Monuments, 173ff

.206 Gabriel, Monuments, 176; B. Ünsal, Turkish Islamic Architecture (London, 1959), 17. يُسند المسجد إلى أحد وزراء كيليك أرسلان الثاني في الجزء الأخير من القرن السادس هـ / الثاني عشر م. لمبرّرات هذا الإسناد، راجع: E. Diez and O. Aslanapa, Türk Sanati (Istanbul, 1955), 55

.207 Gabriel, Monuments, I, 62ff and 46ff

.208 Gabriel, Monuments, 155ff

.209 Sarre, Reise, 51-4; Konyali, Konya Tarihi, 4, 523ff; Baykara, Konya

.210 Ünsal, 36-8; S. K. Yetkin, Turkish Architecture (London, 1966), 22ff

.211 وفيما يتعلق بمسألة تاريخ البناية، راجع: M. J. Rogers, "The Date of the Čifte Minare (Madrasa, Kunst des Orients, 8 (1974)

.211 Sarre, Reise, 48-51; Yetkin, Turkish Architecture, 28ff; Konyali, Konya Tarihi, 950, 1049

.212 يُدافع كوبان عن فكرة تلاقي الاحتياجات الإسلامية والممارسات المحلية في: D. Kuban, Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunlari (Istanbul, 1965). وراجع الآن: S. Redford, "The Seljuqs of Rum and the Antique," Muqarnas 10 (1993)

.213 وقد ورد ذلك في: Amasya in Ünsal, Architecture, 45 and Yetkin, Turkish Architecture, 35ff

.214 فيما يتعلّق بالأوقاف في الأناضول، راجع: A. Durukan, "Anadolu Selçukler Sanati (Açinsinlari Vakfieyeleri Önemi," Vakiflar Dergisi 26 (1997

.215 H.W. Duda, Die Seldschukengescchichte des Ibn Bibi (Copenhagen, 1959), 146-48

.216 F. Sarre, Der Kiosk von Konia (Berlin, 1936)

.217 K. Erdman, "Seraibauten," Ars Orientalis 3 (1959) وبوجه خاص: S. Redford, "Thirteenth Century Rum Seljuq Palaces," Ars Orientalis 23 (1994)

.218 S. Lloyd and D.S. Rice, Alanya (London, 1958) وكذلك: D.S. Rice, Harran, 196 وعدة مقالات لريدفورد حول سهل الفرات الأعلى.

.219 K. Erdmann, Das Anatolische Karavanseray, 2 vols. (Berlin, 1961); A.T. Yavuz, "The Concepts that shaped Anatolian Seljuq caravanserais," Muqarnas 14 (1997).

.220 K. Erdmann, Das Anatolische Karavanseray, 169ff

221. K. Erdmann، Das Anatolische Karavanseray، 83ff

222. ظهرت دراسات أساسية حول الزخرف المعماري منذ مدة ولم يستوعبها العلماء بالكامل حتى الساعة. وهي: G. Öney، Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve Sanatlari (Ankara، 1978); S. Ögel، Anadolu Selçuklarinanin Ta— Tezyaniti (Ankara، 1966); M. Meinecke، Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien (Tübingen، 1976)

223. Y. Crowe، "Divrigi: Problems of Geography، History and Geometry،" in W. Watson ed.، Colloquies on Art and Architecture 4 (London، 1974)

224. راجع التحليل الشكلي الذي أنجزه: H. Glück، Die Kunst der Seldschuken (Leipzig، 1923). وأقرب عهدًا: S. Ögel، Anadolu Selçuklu Sanati (Istanbul، 1986). للاطلاع على قائمة المنحوتات، راجع: K. Otto-Dorn، "Türkische Grabsteine،" Ars Orientalis 3 (1959); K. Erdmann، "Die beiden türkischen Grabsteine،" Beiträge In Memoriam Ernst Diez (Istanbul، 1963); G. Öney، "Dragon Figures،" Belleten 33 (1969)

225. هناك قائمة ملائمة لكنها جزئية محررة من قِبل رايس: T. Rice، The Seljuqs (London، 1961)، 136 وراجع كذلك: L. Mayer، Islamic Architects (Geneva، 1956); Z. Sönmez، Anadolu Türk-Islam Mimarisinde Sanatçilar (Ankara، 1989); H. Crane، "Notes on Saldjuq Architectural Patronage in Thirteenth Century Anatolia،" JESHO 33 (1993)

226. O. von Falke، Kunstgeschichte der Seidenweberei، I (1913)، 107-8; A.C. Weibel، 'Francisque-Xavier Michel's Contributions to the Terminology of Islamic Fabrics'، Ars Islamica 2 (1935)، 221-2. F.-X. Michel، Recherches sur le commerce، la fabrication et l'usage des étoffes de soie، d'or، et d'argent، et autres tissus précieux en Occident، principalement en France، pendant le moyen âge، 2 vols. (Paris، 1852-4)

227. للمعلومات حول صناعة النسيج في المنطقتين الشمالية والوسطى لبلاد ما بين النهرين، راجع: R.B. Serjeant، 'Materials for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest'، Ars Islamica 9 (1942)، 69-92

228. لمناقشة هاتين النسختين الإسبانيّتين، راجع: F.L. May، Silk Textiles of Spain: Eighth to Fifteenth Century (New York، 1957)، 24-7، and F. E. Day، 'The Inscription of the Boston 'Baghdad' Silk - A Note on Method in Epigraphy'، Ars Orientalis، 1 (1954)، 191-4. See Al-Andalus: The Art of Islamic Spain (exh. cat.، New York، 1992)، pp. 105-106 and The Art of Medieval Spain: 500-1200 A.D. (exh. cat.، New York، 1993)، pp. 108-9

229. R.B. Serjeant، 'Materials for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest'، Ars Islamica، 15-16 (1951)، 33-4.

230. Serjeant، 'Materials' Ars Islamica، 9 (1942)، 91-2

231. When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles، exh. cat.، New York، 1997، cat.، nos 43-5، pp. 154-59 and Fig. 63، p. 135

232. لهذا الاستدلال المُستنتَج من نسبة "الترابي"، راجع: Rice، 'Studies in Islamic Metalwork' - 3'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies 15 (1953)، 230

233. ترد صور لهذه النقود في: S. Lane Poole، Coins of the Urtukid Turkumans (Foes of the Crusaders) (London، 1875. للاطلاع على قائمة مراجع كاملة لهذه المرآة، راجع: An Exhibition of Medieval Renaissance and Islamic Works of Art، Trinity Fine Art Ltd. Exh. cat.، New York، 9-22 November 1995، cat. no. 2، pp. 8-11

234. للاطلاع على الصور التي تُثبت وجهة الرأي المذكورة، انظر [410، 411]؛ Syrie: Mémoire et Civilisation، exh. cat.، Paris، 14 September 1993 - 28 February 1994، cat. no. 321 والموتيفات المماثلة على عدة أنواع من الآنية الفخارية المزججة من سوريا؛ وراجع كذلك [404، 423، 424]. لزخرف الأبواب ذي الأشكال الحيوانية، راجع: The Anatolian Civilisations، 3 vols. exh. cat. Istanbul، 1983، no. D.96، Vol. 3، p. 60

235. The Anatolian Civilisations no. D.128، Vol. 3، p. 71; The Glory of Byzantium، no. 282، p. 424

236. The Anatolian Civilisations، no. D.125، Vol. 3، p. 68 and no. D.96، p. 60.

237. The Anatolian Civilisations، no. D.125، Vol. 3، p. 70. والمجموعة الثانية من زخارف الأبواب بالذهب وبعض العناصر عليها آثار النيالو، تحمل اسم الملك الصالح عماد الدين إسماعيل (حكم ما بين 709-732هـ/ 1310-1332م) وهو حاكم من السلالة الأيوبية في حماة بقي بعد الغزو المغولي. وكانت هذه السلالة مع إمارة كردية محلية حول حصن كيفا السلالتين الأيوبيتين الوحيدتين المتبقّيتين بعد الغزو المغولي. دامت سلالة حماة حتى سنة 742هـ/ 1342م بينما وضع الآغ قويونلو (أو الخرفان البيض) حدًا لتلك المستقرة في ديار بكر. M. Jenkins and M. Keene، "Djawhar"، The Encyclopaedia of Islam، Supplement to Vol. II، new edition (Leiden، 1982) p. 255 & Figs. 12 and 23; R. Hasson، Early Islamic Jewellery (Jerusalem، 1987)، cat. no. 127، p. 95. للاطلاع على وصف للنوع الجديد من الحزام - المتكوّن من حلقة ذهبية كبيرة أو عدة حلقات على قطعة قماش أو جلد - الذي يظهر أنّه انتشر في بداية القرن التاسع هـ/ الخامس عشر م، راجع: M. Jenkins and M. Keene، Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art (New York، 1983)، p. 101، Fig. 9

238. Ethnographic Museum، Konya، 7591; D.S. Rice، 'Studies in Islamic Metalwork، V'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies 17 (1955)، 207-12; The Anatolian Civilisations، no. D.141، Vol. 3، p. 76

239. كما ترد آية الكرسي كذلك في كثير من الأحيان زخرفة على المصابيح المطعّمة بالمينا والمذهّبة في المساجد.

240. هناك مناقشة وصور لهذه الحاوية في: D.S. Rice، 'Studies in Islamic Metal Work - II'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies، 15 (1953)، 62-6. للمزيد من المراجع حول إسماعيل بن ورد، التي تقدّم أدلة على أنّ هذا الفنان كان مقيمًا في الموصل، راجع: D. James، 'An Early Mosul Metalworker: Some New Information'، Oriental Art 26 (1980)، 318-21

241. لقائمة تتألف من ثماني وعشرين قطعة، مع المراجع، راجع: D.S. Rice، 'Inlaid Brasses from the Workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili'، Ars Orientalis، 2 (1957)، 325-6

242. D.S. Rice، 'The Brasses of Badr al-Din Lu'lu'، Bulletin of the School of Oriental and African Studies 13 (1951)، 627-34

243. G. Wiet، 'Un nouvel artiste de Mossouls'، Syria 12 (1931)، 160-2، and Hariri، 'Metalwork after the Early Islamic Period'، in Survey، 2496-7

244. المشاهد المذكورة هنا موجودة كلّها على الإبريق [406، 407] no. 56.11 in the Cleveland Museum of Art، illustrated in Rice، 'Inlaid Brasses'، 287-301

245. Rice، 'Inlaid Brasses'، 323

246. ابن سعيد، مؤلّف حوالي 647هـ/ 1250م. للترجمة الإنكليزية للمقطع المعني، راجع: Rice، 'Inlaid Brasses'، 284

247. M. Aga-Oglu، 'About a Type of Islamic Incense Burner'، The Art Bulletin، 27 (1945)، 28-45; وراجع كذلك: Rice، 'Inlaid Brasses'، 321-5

248. راجع: E. Atil، Art of the Arab World (Washington، D.C.، 1975)، 65-8 والمراجع التي يقدّمها، وراجع كذلك: E. Atil، W.T. Chase، and P. Jett، Islamic Metalwork، no. 18، pp. 137-47 وراجع أيضًا في هذا الصدد: T. Ulbert et al.، Resafa III، Der kreuzfahrerzeitliche Silberschatz aus Resafa-Sergiupolis (Mainz am Rhein، 1990)

249. L.T. Schneider، 'The Freer Canteen'، Ars Orientalis 9 (1973)، 137-56; E. Atil، Art of the Arab World، 69-73، and E. Atil، W.T. Chase، and P. Jett، Islamic Metalwork، no. 17، pp. 124-36 وراجع كذلك: R. Katzenstein and G. Lowry، 'Christian Themes in Thirteenth Century Islamic Metalwork'، Muqarnas 1 (1983)، 33-68 and، E. Baer، Ayyubid Metalwork with Christian Images (Leiden، 1989) حيث نوقشت تحف فرير كانتين والقِطع ذات الصلة.

250. Rice، 'Inlaid Brasses'، 322

251. Rice، 'Studies in Islamic Metalwork'، 11، 66-69; Atil، Art، 61-63

252. F. Sarre، 'Islamische Tongefasse aus Mesopotamien'، Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen، 26 (1905)، 69-88; and G. Reitlinger، 'Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia'، Ars Islamica 15-16 (1951)، 11-22

253. للاطلاع على صورة لباب الطلسم، انظر: R. Hillenbrand، Islamic Art and Architecture (London and New York، 1999)، Fig. 97، p. 124

254. A. Lane، Early Islamic Pottery: Mesopotamia، Egypt and Persia (London، 1947)، 38-9، 44-5; J. Sauvaget، 'Tessons de Rakka'، Ars Islamica 13-14 (1948)، 31-45; and E.J. Grube، 'Raqqa Keramik in der

Sammlung des Metropolitan Museum in New York'، Kunst des Orients 4 (1963)، 42-78 وراجع كذلك: P.J. Riis and V. Poulsen، Hama: Fouilles et recherches 1931-1938، 4 (part 2)، Les verreries et poteries mediévales (Copenhagen، 1957)، 120-283; A. Lane، 'Medieval Finds at al-Mina in North Syria'، Archaeologia 87 (1937)، 19-78; and F. Sarre، 'Die Kleinfunde'، in Baalbek: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905، 3 (Berlin and Leipzig، 1925)، 113-36 ولمناقشة عامة للخزفيات، راجع: M. Jenkins، 'Islamic Pottery'، Bulletin of the Metropolitan Museum of Art، 40:4 (1983)

255. كانا هذه الآنية والصحن [413] يُسندان في السابق إلى الرقة.

256. راجع: M. Jenkins، ed.، Islamic Art in the Kuwait National Museum، The al-Sabah Collection (London، 1983)، p. 84. وكما أشرنا آنفًا، يوجد الطلاء بالبريق المعدني على خلفية ملوّنة بين القِطع التي يُطلق عليها تلّ مينيس، وكذلك على القطع أصيلة قونية [415]. والمثال الآخر غير المألوف البتة وعليه طلاء بالبريق المعدني على الكوبالت هو زوج البلاطات المعقوف بعض الشيء والمعروض في المتحف الإسلامي بالقاهرة (عدد 14761). كما نعترض هذه التوليفة في العصر الإسلامي المبكّر، على غرار الصحن العائد للقرن الثالث هـ / التاسع م والمعروض في المتحف الإسلامي بالقاهرة (عدد 13996) وقد رُسم عليه فيل مطلي بالبريق المعدني على خلفية كوبالتية، وعلى غرار صحن مُوقّع من سوسة، معروض اليوم في اللوفر (عدد S91)

257. Art from the World of Islam 8th-18th century، exh. cat.، Louisiana Revy، 27: 3، (March 1987)، cat. no. 121، p. 91

258. لأمثلة عن الأثاث الخزفي، راجع: Metropolitan Museum of Art، New York، Acc. Nos. 42.113.2 and 57.61.13 ولأمثلة عن المصابيح الخزفية للمساجد، راجع: Metropolitan Museum of Art، New York، Acc. Nos. 14.40.809 and 57.61.17

259. هناك نوع آخر من الفخاريات أنتجت في سوريا إبان هذا العصر تُعرف بـ "الآنية المُخربشة المرشوشة بالألوان" splashed sgraffito ware ويبدو أنها كانت شعبية جدًا في الأقاليم الإسلامية والبيزنطية في آن معًا. وتُسند هذه المجموعة السورية الصغيرة إلى النصف الثاني من القرن السادس هـ / الثاني عشر م أو النصف الأول من القرن السابع هـ / الثالث عشر م، وذلك بالاعتماد على قرابات وثيقة في الزخرف نجدها في الآنية ذات البريق المعدني المصنّعة إبّان هذه الحقبة في مركز شمال سوريا [411] والشبه الزخرفي اللافت الذي نشاهده في التحف المستخرجة في تفليس على الحدود البرية البيزنطية مع جورجيا، ويؤرّخ القائمون على الحفريات هذه الآنية ما بين أواسط القرن السادس هـ / الثاني عشر م وعشرينيات القرن السابع هـ / ثلاثينيات القرن الثالث عشر م عندما دُمّرت المنطقة إثر الاجتياح المغولي ولم تعد بعدئذ أبدًا إلى سالف عهدها، راجع: Mitsishvili، M.N.، A Glazed Pottery Workshop in Medieval Tbilisi (9th-13th centuries) (Tblisi، 1979)

260. يحتوي كذلك زخرف جامع علاء الدين في قونية (العائد لسنة 616هـ / 1220م) على بلاطة مستديرة ذات خلفية مطلية مزججة.

261. يمكن مشاهدة أمثلة من التحف ثلاثية الأبعاد في كلا التصميمين اللونيين بالخلفية المزججة في متحف قونية، كما تُشاهَد كذلك آنية ذات بريق معدني وغير مكتملة. وكما أشرنا آنفًا، يُحتمل أن البلاطات التي ناقشناها هنا والآنية ذات الصلة مُصنّعة على الأرجح في قونية أو ضواحيها.

262. للاطلاع على مناقشة لهذه البناية مع المراجع، راجع: Wilber، D. "The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran'، Ars Islamica، 6 (1939)، 39-40

263. Trésors fatimides du Caire، exh. cat.، Paris، 1998، cat. no. 58، p. 128

264. Hillenbrand، R.، Islamic Art and Architecture، Fig. 94، p. 122

265. كان أوّل من تعرّف على هذا الكوب وعلى النص الوارد عليه د. ستيفانو كاربوني، وهو يتناوله بالنقاش في: Dr. Stefano Carboni، "Glass Production in the Fatimid Lands and Beyond"، L'Egypte fatimide: son art et son histoire، Paris les 28، 29 et 30 mai 1998 (Paris، 1999)

266. Arts of Islam، exh. cat.، Hayward Gallery، London، 1976، cat. no. 135

267. The Anatolian Civilisations، no. D.60، vol. 3، p. 45

268. C.J. Lamm، Mittelalterliche Gläser، I (Berlin، 1930)، 278-9 مع قائمة مراجع مبكّرة؛ ثم: A.E. Berkoff، 'A Study of the Names of the Early Glass-Making Families as a Source of Glass History'، Studies in Glass History and Design: Papers Read to Committee B Sessions of the VIIIth International Congress on Glass، held in London 1st-6th July، 1968 (London، n.d.)، 62-5. Wenzel، M.، "Towards an Assessment of Ayyubid Glass Style"، in Julian Raby ed. The Art of Syria and the Jazira 1100-1250، (Oxford and New York، 1985)، 99-112. للاطلاع على مناقشة عامة للزجاجيات، راجع: M. Jenkins، 'Islamic Glass'، Bulletin of the Metropolitan Museum of Art، 44:1، (1986)

269. يمكن العثور على قصيدة أوهلاند، المؤلّفة سنة 1249هـ / 1834م في عدة مراجع، ومنها على سبيل المثال بلغتها الأصلية: Gedichte von Ludwig Uhland: Jubilaums-Ausgabe (New York، 1887)، 352-4. ولترجمتها الإنكليزية التي أنجزها لونفلّو عام 1256هـ / 1841م، راجع: The Complete Poetical Works of Longfellow (Cambridge ed.) (Boston)، 613، 677

270. R. Ettinghausen and O. Grabar، Art and Architecture، Figure 395، p. 374

271. الآنية ذات الحافة في المتحف الوطني بدمشق، والتي لفت انتباهي إليها زميلي د. ستيفانو كاربوني، تبدو غير مكتملة، وكأنها تتألف من عناصر قادمة من تحف مختلفة.

272. J. Allan، 'Investigations into Marvered Glass: I'، in Islamic Art in the Ashmolean Museum، (Oxford and New York، 1995)، p. 22; Maria M. Mota، Catalogo das Louças Islamicas، Volume 1، Loucas seljùcidas (Lisbon، 1988) pp. 62-63

273. انظر في الفصل الخامس من هذا المصنّف، الفقرات الأخيرة من قسم: التحف الفنية، والهامش 133 من الفصل ذاته. لقائمة مراجع تتعلق بمعالي بن سالم وابنه سليمان، راجع: L. A. Mayer، Islamic Woodcarvers and Their Works (Geneva، 1958)، 48-49، 63-64. وراجع كذلك: E. Herzfeld، 'Damascus: Studies in Architecture - II'، Ars Islamica 10 (1943)، 57-8

274. C.J. Lamm، 'Fatimid Woodwork، Its Style and Chronology'، Bulletin de l'Institut d'Egypte 18 (1936)، 77; and Herzfeld، Damascus، 63-65. وقد عرّف هرتسفلد المتبرّع بأنّه ابن الوزير السلجوقي العظيم نظام الملك (484-408هـ / 1092-1018م).

275. العناصر المنقوشة في المنبر العائد لسنة 547هـ / 1153م من مسجد العمادية في الموصل مزخرفة حصريًا بموتيفات بالأسلوب مائل الحواف، راجع: Arts of Islam، exh. cat. no. 452

276. دُمّر جامع نورالدين سنة 1402هـ / 1982م خلال احتقانات في سوريا. وتوجد مناقشة للمنبر في: Herzfeld، Damascus، 43-45

277. Herzfeld، 'Damascus'، 45. للاطلاع على صورة لمحراب الموصل، راجع: F. Sarre and E. Herzfeld، Archaologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet، 2، (Berlin، 1920)، figs 234-5، 241. ولباب سامرّاء، راجع: E. Herzfeld، Bab al-Ghaibah (Door of Disparition) at Samarra (Baghdad، 1938)

278. دُمّر المنبر سنة 1969 إثر حريق متعمد إجرامي. للاطلاع على مناقشة تتعلق به، راجع: M.van Berchem، Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum، part 2، Syrie du Sud، II، Jerusalem 'Haram' (Cairo، 1925)، 393-402; and Herzfeld، Damascus. تتوافر قائمة كاملة بمنشآت نورالدين مع المراجع في: N. Elisseeff، 'Les monuments de Nur ad-Din: inventaire، notes archéologiques et bibliographiques'، Bulletin d'Etudes Orientales، 13 (1949-51)، 7-43. أمّا النقوش الخشبية الأخرى ذات الصلة بنورالدين فتشمل بابًا في مستشفاه بدمشق (548هـ / 1154م) ومحرابًا في قلعة حلب (563هـ / 1168م).

279. E. Herzfeld، Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum، part 2، Syrie du Nord: Inscriptions et monuments d'Alep، I، (Cairo، 1955)، 124-8

280. Konya Museum 332; R.M. Riefstahl، 'A Seljuq Koran Stand with Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya'، The Art Bulletin 15 (1933)، 361- 73. Anatolian Civilisations، no. D.177، vol. 3، p. 93

281. المُصوّر في: K. Otto-Dorn، Kunst des Islam (Baden-Baden، 1965)، 161 and Prof. Dr. G. Oney، Anadolu Selcuklu Mimarisinde Susleme ve el Sanatlari (Ankara، 1978)، Fig. 96

282. The Anatolian Civilisations، D.174، vol. 3، p. 92 and Meinecke، Michael، 'Islamische Drachenturen'، Museums Journal، Berichte aus den Museen، Schlossern und Sammlungen im Land Berlin، 3 series 4 (Oktober 1989)، 54-58

283. Öney، Anadolu Selçuklu، 71-76 and The Anatolian Civilisations، no. D.51-53، vol. 3، pp. 41-43

284. لهذه النظرية الأخيرة، راجع: R. Hillenbrand، Islamic Art and Architecture، p. 123

285. Öney، Anadolu Selçuklu، 31-58 and The Anatolian Civilisations، no. D.159، 160، vol. 3، p. 84

286. Qutb-al-Din Abu-al-Muzaffar Muhammad ibn Zangi ibn Mawdud، cf. D. James، The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th Centuries (New York، 1992)، no. 7، pp. 44-49

287. ترد قائمة بمصاحف القرآن الأخرى الوحيدة المتبقية في: D. James، The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th Centuries (New York، 1992)، 49، note 7. ويجب أن نضيف إلى هذه المجموعة السورية بالكامل، الجزء المعروض في متحف الخط العربي بدمشق والذي يحمل إهداءً يفيد أنّ المصحف أُهدي إلى المدرسة النورية بدمشق من قِبل مؤسسها نور الدين بن محمود سنة 562هـ / 1166-1167م. راجع: Syrie: Mémoire et Civilisation، exh. cat.، Paris، 14 September 1993 - 28 February 1994، no. 319، p. 425

288. M. Onder، The Museums of Turkey and Examples of the Masterpieces in the Museums (Turkiye Is Bankasi، 1977)، pp. 215-216. أودّ أن أغتنم هذه الفرصة لتقديم شكري إلى البروفيسور بريسيلا سوشك من معهد الفنون الجميلة بجامعة نيويورك لأنه لفت انتباهي إلى هذا المرجع. James، Master Scribes، 194

289. B. Saint Laurent، "The Identification of a Magnificent Koran Manuscript"، in François Déroche ed. Les manuscrits du moyen-orient، (Istanbul / Paris، 1989)، pp. 115-124

290. فيما يتعلق بالصوفي وابن بختيشوع، راجع مقالات: Abd al-Rahman b. Umar al-Sufi' and 'Bukhtishu'، in Encyclopaedia of Islam، 2nd ed. (Leyden، 1954 ff.). وتتمّ مناقشة الرسوم الواردة في "كتاب البيطرة" لأحمد بن حسن بن الأحنف من قِبل إرنست غروب في: Ernst Grube in 'The Hippiatrica Arabica Illustrata: Three 13th Century Manuscripts and Related Material'، Survey 14، 3138-55. للزهراوي، راجع: S.K. Hamarneh، 'Drawings and Pharmacy in al-Zahrawi's 10th Century Surgical Treatise'، United States National Museum Bulletin، 228 (1961)، 81-94. فيما يتعلق بمخطوطات دسكوريدس، راجع على سبيل المثال: M. Sadek، The Arabic Materia Medica of Dioscurides (Quebec، 1983); and D.R. Hill، trans. and ed.، The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices (كتاب في معرفة الحِيَل الهندسية) by Ibn al-Razzaq al-Jazari (Dordrecht and Boston، 1974). ولمناقشة عامة تتعلق بتقاليد أخذ العرب من النصوص العلمية اليونانية، راجع: K. Weitzmann، 'The Greek Sources of Islamic Scientific Illustrations'، in G.C. Miles، ed.، Archaeologica Orientalia In Memoriam Ernst Herzfeld (Locust Valley، N.Y.، 1952)، 244-66

291. راجع "كليلة ودمنة" 'Kalila wa-Dimna'، in Encyclopedia of Islam. وتوجد مناقشة موجزة لمرآة الأمراء 'mirrors for princes' في: T. Benfey، trans. Pantschatantra: Funf Bücher indischer Fabeln، Marchen und Erzahlungen، I (Leipzig، 1859)، intro.، 15-28

292. راجع المقالتين حول الهمذاني والحريري في: al-Hamadhani' and 'al-Hariri'، in Encyclopedia of Islam. للترجمة الإنكليزية لهذا الأخير، راجع: T. Chenery and F. Steingass، The Assemblies of al-Hariri، 2 vols. (London، 1867-98)

293. المخطوطات على التوالي هي مخطوط توبكابي ثم مخطوط باريس فمخطوط سان بطرسبورغ: Topkapi Sarayi Ahmet III 3493; Bibliotheque Nationale، Paris، Ar. 5847; and Academy of Sciences، St. Petersburg، S23. نشر الأوّل أوليغ غرابار: O. Grabar، 'A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri'، Ars Orientalis، 5 (1963)، 97-109. ونُشر بالألوان عدد من الرسوم الواردة على المخطوطين الثاني والثالث في: R. Ettinghausen، Arab Painting (Geneva، 1962)، 104-24. وللقائمة الكاملة للمنمنمات الواردة في مخطوط باريس، راجع كذلك: H. Corbin et al.، Les arts de l'Iran: l'ancienne Perse et Baghdad (Paris، 1938). راجع:

294. راجع على سبيل المثال: R. Ettinghausen، Arab Painting، 114. لمؤلف أقرب إلينا زمنيًا، راجع: O. Grabar، The Illustrations of the Maqamat (Chicago and London، 1984). وراجع أيضًا: Pages of Perfection: Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences، St. Petersburg، exh. cat.، Paris، Lugano، and New York، 1995، cat. no. 18، pp. 144-55

295. R. Ettinghausen، Arab Painting، 61-70; D.S. Rice، 'The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam'، The Burlington Magazine 95 (1953)، 128-36; S. Stern، 'A New Volume of the Illustrated Aghani Manuscript'، Ars Orientalis 2 (1957)، 501-3; and B. Lewis، ed.، Islam and the Arab World: Faith، People، Culture (New York، 1976)، 22، top، left and right

296. النموذج الرائد في هذا المجال نسخة مصوّرة من المبشّر تعود للقرن السابع هـ / الثالث عشر م بعنوان: "مختار الحِكم ومحاسن الكلِم" al-Mubashshir، Mukhtar al-hikam wa mahasin al-kalim، Topkapi Sarayi Ahmet III 3206. راجع: R. Ettinghausen، Arab Painting، 75-77; 'Interaction and Integration in Islamic Art'، in G.E. von Grunebaum، ed.، Unity and Variety in Muslim Civilization (Chicago، 1965)، plates VI، VIIa; F. Rosenthal، Das Fortleben der Antike im Islam (Zurich & Stuttgart، 1965) plate I facing p. 48; and M.S. Ipsiroglu، Das Bild im Islam (Vienna and Munich، 1971)، 20، fig. 5. ويُناقَش النص في: F. Rosenthal، 'Al-Mubashshir ibn Fatik: Prolegomena to an Abortive Edition.' Oriens 13-14 (1960-1)، 132-58

297. Weitzmann، Greek Sources; E. Grube، 'Materialien zum Dioskurides Arabicus'، in R. Ettinghausen، ed.، Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kuhnel (Berlin، 1959)، 163-94; H. Buchthal، "'Hellenistic' Miniatures in Early Islamic Manuscripts"، Ars Islamica، 7 (1940)، 125-33; and L.-A. Hunt، "Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to mid-Thirteenth Centuries: Sources of Wallpainting at Deir es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris، Copte-arabe 1 / Cairo، Bibl. 94"، Cahiers Archéologiques 33 (1985)، pp. 111-55

298. R. Ettinghausen، Arab Painting، 67-80

299. E. Grube، 'Materialen'; R. Ettinghausen، Arab Painting; F.E. Day، 'Mesopotamian Manuscripts of Dioscurides'، Bulletin of the Metropolitan Museum of Art، n.s. 8 (1950)، 274-80; and H. Buchthal، 'Early Islamic Miniatures from Baghdad'، The Journal of the Walters Art Gallery 5 (1942)، 16-39. انتُزعت العديد من المنمنمات من مخطوط 1224م وتفرّقت داخل المجموعات الغربية، منها عدد في: Freer Gallery of Art - see E. Atil، Art of the Arab World، 53-60، والعديد في متحف المتروبوليتان بنيويورك.

300. وهي مخطوط أحمد الثالث عدد 3493 في متحف توبكابي بإسطنبول؛ والمخطوط Ar. 2898 في المكتبة الوطنية بباريس؛ والمخطوط Ar. 5323 في المكتبة البريطانية بلندن. للاطلاع على بعض النقاشات حول هذه المخطوطات، راجع: E. Wellesz، 'An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images'، Ars Orientalis، 3 (1959)، 1-26. وانظر أيضًا الفصل الرابع من هذا الكتاب، قسم: فنّ الكتاب، والصورة [208].

301. Ar. 6094، Bibliothèque Nationale، Paris; Buchtal، 'Hellenistic Miniatures'

302. نُشرت دراسة تتعلق بالمخطوط المنسوب للشخص المُكنّى بجالينوس والموجود في المكتبة الوطنية بباريس عدد Ar. 2964 من طرف: B. Fares، Le livre de la theriaque: manuscrit arabe à peintures de la fin du XIIe siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (Cairo، 1953).

303. Buchtal، 'Hellenistic Miniatures'

304. الاستثناءات الوحيدة لهذه الملاحظة هي بعض الاستعارات البيزنطية في الملابس والمناظر الطبيعية واعتماد الطريقة الهندية الغربية في رسم الوجوه وفق منظر ثلاثة الأرباع مع "إسقاط العين الأبعد".

305. S. Guthrie، Arab Social Life in the Middle Ages: An Illustrated Study (london 1995)

306. تتوافر بعض هذه المراجع في: R. Ettinghausen، 'Early Shadow Figures'، Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology، 6 (1934)، 10-15; and in G. Jacob، Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland، 2nd ed. (Hannover، 1925)، 39-55

307. R. Ettinghausen، Arab Painting، 100-03

308. R. Ettinghausen، Arab Painting، 135-37

309. راجع الهامش 292 أعلاه.

310. R. Ettinghausen، Arab Painting، 61-62

311. الدراسة المنشورة الأكثر اكتمالاً حول هذا المخطوط موجودة في كلّ من: A.S. Melikian-Chirvani، "Le roman de Varqe et Golsah"، Ars Asiatiques، 22، special number (1970)، 1-262; A. Daneshvari، Animal Symbolism in Warqah and Gulshah، (Oxford، 1986)

312. راجع على سبيل المثال كتاب الدرياق في فيينا، R. Ettinghausen، Arab Painting، 91

313. للاطلاع على صور للورقات: 21v، 37v، 46r، 57v، and 58v راجع: A.S. Melikian Chir-vani، 'Le roman de Varque et Golsah'، Ars Asiatiques 22، special number (1970)، plates facing pp. 98 top and 99 top، and figs. 21، 36، 46، 57، nd 59; and A. Ates، 'Un vieux poeme romanesque persan: recit de Warqah et Gulshah'، Ars Orientalis 4 (1961)، fig. 36. وللخزفيات ذات الصلة،

راجع على سبيل المثال: A.U. Pope، 'The Ceramic Arts in Islamic Times، A. The History'، Survey، 10، pl. 632-5; 702-3; and R. Ettinghausen، 'Evidence for the Identification of Kashan Pottery'، Ars Islamica 3 (1936)، 44-5

وراجع كذلك: R. Ettinghausen، 'Evidence for the Identification of Kashan Pottery'، Ars Islamica 3 (1936)، 44-5. See، also، R. Ettinghausen، Arab Painting، 84، 112، 121، and 84 ونسخة المصحف عدد 11 في متحف مولانا بقونية، والمؤرّخة سنة 603هـ / 1206-1207م.

314. Soucek، Priscilla، "Ethnic Depictions in Warqah ve Gulshah"، 9. Milletlerarasi Turk Sanatlari Kongresi، Cilt III، (Ankara، 1995)، pp. 223-233 كما نجد هذا الصنف من الفرسان في مجموعة تحف السلطان الأيوبي الملك الصالح التي ينتمي إليها [408].

315. M.K. Ozergin، 'Selcuklu sanatcisi Nakkas 'Abdul'Mu'min el-Hoyi hakkinda'، Belleten 34 (1970)، 219-29.. ويقترح سوتشاك في المصدر المذكور آنفًا، Soucek، Priscilla، "Ethnic Depictions in Warqah ve Gulshah" إمكانية أنّ رسومات المخطوط أُنجزت في الحقبة الأخيرة من حكم علاء الدين قيقباذ بن قيخسرو (حكم ما بين 635-615هـ / 1219-1237م).

316. G.K. Bosch، et al، Islamic Bindings & Bookmaking (exh. cat.، Chicago، 1981)، 56

317. R. Ettinghausen، "Near Eastern Book Covers and their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition 'History of Bookbinding' at the Baltimore Museum of Art، 1957-58"، Ars Orientalis، 3 (1959)، 121

318. Arts of Islam، exh. cat.، Hayward Gallery، London، 1976، cat. no. 510 and M.Weisweiler، Der Islamische Bucheinband des Mittelalters (Wiesbaden، 1962)، pl. 41، fig. 60

الفصل السّابع

1. كلّ هذه المساجد مذكورة في: Marçais، Architecture، 191ff. راجع كذلك: Terrasse، L'Art Hispano- mauresque، 298ff and L. Torres Balbas، Artes Almoravide y Almohade (Madrid، 1955). للحصول على نظرة عامة من خلال الصور: D. Hill and L. Golvin، Islamic Architecture in North Africa (London، 1976).
كما توجد رسوم وأوصاف مفصّلة وممتازة في: Ch. Ewert، Forschungen zur Almohadischen Moscheen، several volumes (Mainz، 1981 - ff). وهناك رسوم جديدة لأغلب هذه المساجد في: Hillenbrand، Islamic Architecture

2. Jacques Caillé، La Mosquée de Hassan à Rabat (Paris، 1954)

3. J. Schacht in Ars Orientalis 2 (1957)

4. Marçais، Architecture، 75-6 وراجع كذلك الأمثلة التي يُقدّمها زبيس: M. Zbiss، "Documents d'architecture fatimite d'Occident،" Ars Orientalis 2 (1959)

5. يوجد أفضل موجز لهذا الموضوع في: Hillenbrand، Islamic Architecture، 54ff

6. J. Meunié، H. Terrasse، G. Deverdun، Nouvelles Recherches Archéologiques à Marrakesh (Paris، 1957); G. Deverdun، Marrakesh (Rabat، 1959). يُقدّم ياسر طبّاع حلاً جديدًا وأصيلاً لهذه البناية في مؤلّفه، وإنني ممتنّ له جدّا لأنه أطلعني على نصّه المخطوط الرائع.

7. H. Basset and H. Terrasse، Sanctuaires et forteresses almohades (Paris، 1932); Th. Glick، From Muslim fortress to Christian castle (Manchester، 1995) لرؤية أمثلة.

8. يُحتمل أنّ بوابة فيزاغرا في طليطلة السابقة زمنيًا بُنيت قبل. Marçais، Architecture، 217-18. للاطلاع على أعمال أقرب إلينا زمنيًا، تتعلّق بطليطلة الإسلامية، راجع: Clara Delgado Valero، Toledo Islamico (Toledo، 1987) and F. J. Sanchez-Palencia and others، Toledo، arqueologia en la ciudad (Toledo، 1996)

9. Hillenbrand، Islamic Architecture، 446; Julio Navarro Palaz، Una casa islamica en Murcia (Murcia، 1991) and Casas y palacios de al-Andalus (Grenada، 1995)

10. C. Robinson، Palace Architecture and Ornament in the courtly discourse of the muluk al- Tawa'if أطروحة دكتوراه بجامعة بنسيلفانيا، 1995

11. لمثال رائع عن قبة مُضلّعة في تلمسان، راجع: Marçais، Architecture، 196 وفي القرويين، راجع: H. Terrasse، La Mosquée al-Qaraouiyin à Fez (Paris، 1968); Torres Balbas، Arte، pls. 6 and 14

12. Christian Ewert، Islamische Funde in Balaguer und die Aljaferia in Zaragoza (Berlin، 1971); M. E. Sebastiàn and others، La Aljaferia de Zaragoza (Zaragoza، 1988); anon. La Aljaferia (Zaragoza، 1998) كما نشر إيوت دراسة كاملة لمسجد تينمال قبل الترميمات الحديثة، ولا سيمّا مؤلّفه: Forschungen zur Almohadische Moscheen (Zurich، 1991)

13. Cynthia Robinson، "Memory and Nostalgia in Taifa court culture،" (Muqarnas 15 (1998)

14. انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، قسم التحف الفنية و [144] لمناقشة منبر بولوغين الذي أمر هذا الأخير بصنعه لمسجد الأندلسيين في فاس عندما ولاّه الفاطميون على المدينة ما بين 374-368هـ / 985-979م.

15. P. Sebag، The Great Mosque of Kairouan، trans. R. Howard (London and New York، 1965)، pp. 68-69، 72، 73

16. ينتمي هذا الشعاع إلى المجموعة التي تحمل سقف ما أطلق عليه كريسويل "الأجنحة العادية" للمسجد، وليس الجناح المركزي ولا الجناح الجانبي أمام القبلة الذي أُزيل عام 1343هـ / 1925م. K.A.C. Creswell، Early Muslim Architecture، vol. II (Oxford، 1940)، pl. 50 and P. Sebag، The Great Mosque of Kairouan، 50-51

17. راجع: Ebla to Damascus: Art and Archaeology of Ancient Syria (Exh. cat.، Washington، D.C.، 1985)، no. 259، 260، p. 516 للاطلاع على قِطع من سقف القصر ب في الرقة / رفيقة حوالي 835م. ويُعتقد أنّ 514 جزءًا من القطع الشعاعية التي تسند سقف الجناح العرضي لجامع القروين تنتمي إلى السقف الأصلي للجامع. راجع: K. A. C. Creswell، EMA 2 (Oxford، 1940)، 221-23، pl.50

18. توجد هذه القطع الشعاعية حاليًا في المسجد الأقصى بالقدس. راجع: R.W. Hamilton، The Structural History of the Aqsa Mosque (London، 1949)، Pl. LXXVI

19. Abd al-Rahman Ibn Khaldun، Kitab al-'Ibar، Trans. by M. de Slane،' Histoire des Berbères، (Algiers، 1852-56)، vol. 2، pp. 43-44; Abu 'Ubayd al-Bakri، al-masalik wa-l-mamalik، Trans. by M. de Slane، Description de l'Afrique septentrionale (Algiers، 1913)، p. 105

20. راجع: L. deBeylie، La Kalaa des Beni-Hammad، une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XIe siècle (Paris، 1909)، p. 66، fig. 53. وتشكّل الزخارف الجصية المنقوشة من جدران بنايات سدراته في الجزائر الحالية (469-295هـ / 1077-908) جانبًا من هذه الظاهرة. إنّ هذه المصادر من شمال إفريقيا في الزخرف المعماري لملوك الطوائف تؤكّد فرضية روبنسون بأنّ "دول الطوائف اتّصلت بالوسط المعماري.. للعالم الإسلامي والمتوسطي الأوسع" C. Robinson، "Arts of the Taifa Kingdoms"، al-Andalus: The Art of Islamic Spain (exh. cat.، New York، 1992)، 59

21. M. Jenkins، "Medieval Maghribi Luster-Painted Pottery"، La céramique médievale en Mediterranée occidentale، Colloques Internationaux C.N.R.S.، no. 584 (Paris، 1980)، 335-42

22. M. Jenkins-Madina، "From Qayrawan to Qal'at bani Hammad: Ceramic Architectural Decoration in the Medieval Maghrib"، in Festschrift for Michael Meinecke Damaszener Mitteilungen، II، 1999، 285-295، 38-39

23. راجع: M. Jenkins، Medieval Maghribi Ceramics: A Reappraisal of the Pottery Production of the Western Regions of the Muslim World، Ph.D. Diss.، New York University، 1978، pp. 211-21 and Nos. Q9، Q38-85، Q91-129

24. الفصل السادس، قسم المعمار والزخرف المعماري، شمال إفريقيا.

25. M. Jenkins، Medieval Maghribi Ceramics، p. 212 & pl. XCVI، top

26. M. Jenkins، Medieval Maghribi Ceramics، p. 219-221

27. الفصل الثالث، التحف الفنية

28. al-Andalus، cat. no. 7، pp. 204-06

29. al-Andalus، cat. no. 16، p. 219

30. The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200 (Exh. cat.، New York، 1993)، p.78، upper left

31. The Art of Medieval Spain، no. 37، pp. 92-93 وقد نجا عدد من الأحواض المرمرية المغربية من القرنين الرابع والخامس هـ / العاشر والحادي عشر م.

32. The Art of Medieval Spain، 83

33. استُخدمت التماثيل الحجرية للأسود رؤوسًا للينابيع في مالقة بالأندلس، راجع: G. Rossello-Bordoy، Decoracion zoomorfica en las Islas Orientales de al-Andalus (Palma de Mallorca، 1978)، pp. 37-40، وراجع كذلك: M. Jenkins، "al-Andalus، Crucible of the Mediterranean،" The Art of Medieval Spain 500-1200 A.D. (Exh. cat.، New York، 1993)، photo bottom p. 82 للأمثلة من قلعة بني حمّاد. ثمّ ص. 80 و 81 للأمثلة من سبائك النحاس. كما توجد كذلك فوهة ينبوع على هيئة الأسد في المتحف الأثري بإشبيلية.

34. قُدّرت هذه التحف الخشبية بأنّها رائعة من الناحية الحرفية حتى أنّه بالمقارنة يبدو أنّ مسلمي الشرق لم يكونوا قادرين على نقش الخشب بهذه الدرجة من الأناقة. راجع ابن مرزوق: Ibn Marzuq، Masnad، quoted in H. Basset and H. Terrasse، Sanctuaires et forteresses almohades (Paris، 1932)، p. 234، and H. Terrasse، L'art hispano-mauresque (Paris، 1932)، p. 383

35. يُمكن أن تفسّر هذه العادة إلى حدّ بعيد العدد الكبير وغير المألوف للمنابر المغربية (مقارنة بأعدادها في الأقاليم الإسلامية الوسطى والشرقية) والمتبقية من الحقبة التي نُغطّيها هنا. لمناقشة تتعلق بهذه الممارسة، راجع: J. Schacht، "An Unknown Type of Minbar and Its Historical Significance"، Ars Orientalis، 2 (1957)، pp. 149-53

36. G. Marcais، 'La chaire de la Grande Mosquee d'Alger'، Hesperis، 1 (1921)، 359-85; Basset and Terrasse، Sanctuaires et Forteresses، 238، with correction of date; M. Gomez-Moreno، El arte arabe espanol hasta las Almohades، arte mozarabe. Ars Hispaniae 3 (Madrid، 1951)، pp. 282-83، fig. 348; and L. Torres Balbas، Artes almoravide y almohade (Madrid، 1955)، p. 3، pl. 39. نجد من جملة 45 لوحة متبقية أنّ 28 منها مربّعة الشكل، بينما توجد على طول المدرج سبع لوحات على شكل شبه منحرف وعشر مثلّثة. ولا توجد تصاميم هندسية إلّا في سبع لوحات، وهي على عكس منبر القيروان ليست من صنف الشغل المفتوح.

37. Basset and Terrasse، Sanctuaires et Forteresses، 234-40; Terrasse، L'art hispano-mauresque، 383-95; J. Sauvaget، 'Sur le minbar de la Kutubiyya de Marrakech'، Hesperis، 36 (1949)، 313-19; Torres Balbas، Artes almoravide y almohade، 31، 45-6، pl. 40-1; and J.M. Bloom، et al، The Minbar from the Kutubiyya Mosque (New York، Madrid، and Rabat، 1998)

38. انظر في الفصل الثاني الصورة [98] والمناقشة المتعلقة بهذه التقنية إبّان العصر الإسلامي المبكّر. وهناك احتمال كبير في أنّ هذا النوع من الزخرف انتشر في الأندلس متّبعًا الطريق ذاتها التي سلكتها العديد من الموتيفات والتقنيات التي سبق أن ناقشناها.

39. H. Terrasse، 'La mosquée d'al-Qarawiyin à Fes et l'art des Almoravides'، Ars Orientalis، 2 (1957)، 145-7، plates 17-18

40. Basset and Terrasse، Sanctuaires et Forteresses، 310-35، figures 119-28، plates 40-4

41. H. Terrasse، La mosquée des Andalous à Fes (Paris، n.d.)، 35-6، 50-2، plates 49، 53، 93-6

42. راجع: R.B. Serjeant، 'Materials for a History of Islamic Textiles to the Mongol Conquest'، Ars Islamica 15-16 (1951)، 29-40، 55-6. لأقمشة "العتّابي" الأصلية، انظر المراجع التي جمعها سرجان: R.E. Serjeant، 'Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest'، Ars Islamica 9 (1942)، 82. وللنُسخ المُقلّدة، انظر المرجع ذاته: ibid.، 10 (1943)، 99، 11-12 (1946)، 107-8، 116، 138، and 15-16 (1951)، 33

43. انظر الفصل السادس من هذا المؤلّف، الهامش 227

44. F.E. Day، 'The Inscription of the Boston 'Baghdad' Silk: A Note on Method in Epigraphy'، Ars Orientalis I (1954)، 191-94; E. Kuhnel، "Some Observations on Buyid Silks"، in A.U. Pope، ed.، A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present، vol. 14 (London and New York، 1967)، pp. 3080-89; idem، 'Die Kunst Persiens unter den Buyiden'، Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft، N.F. 31 (1956)، 90; H.A. Elsberg and R. Guest، 'Another Silk Fabric Woven at Baghdad'، Burlington Magazine، 44 (1934)، 271-2; and، M. Jenkins in The Art of Medieval Spain، 77

45. توجد أكبر قطعة نسيج متبقية من هذه الغِفارة في وعاء للذخائر المُقدّسة في كنيسة كوينتناورتونا قرب برغوس بإسبانيا church of Quintanaortuna near Burgos in Spain، راجع: D.G. Shepherd، 'A Dated Hispano-Islamic Silk'، Ars Orientalis 2 (1957)، 373-82. تشمل السمات التقنية لهذه المجموعة نسيج حافظ بتصنيف 4-2-2 من خيوط السدى في الخلفية المنسوجة، وكذلك تقنية مميزة يُطلق عليها طريقة "أسنان المشط" لشدّ الخيوط الذهبية. للاطلاع على مناقشة لهذه المجموعة بأكملها، راجع: C. Partearroyo، "Almoravid and Almohad Textiles"، al-Andalus: The Art of Islamic Spain (Exh. cat.، New York، 1992)، pp. 105-13

46. هذه القطعة الحريرية لخانق الأسود عُثر عليها في قبر المطران برنارد أوف كالفو (توفّي عام 640هـ/ 1243م) في فيش Bishop Bernard of Calvo at Vich، كما توجد قطعة منها الآن في متحف الفن بكليفلاند Cleveland Museum of Art، راجع: D.G. Shepherd، 'A Twelfth-Century Hispano-Islamic Silk'، The Bulletin of the Cleveland Museum of Art 38 (1951)، p. 59، and D.G. Shepherd، 'Another Silk from the Tomb of St. Bernard Calvo'، Ibid.، p. 75

47. P. Deschamps، 'Les fresques des cryptes des cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales'، Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 48 (1954)، 91-106، figures 11-12; and M. Vieillard-Troiekouroff، 'La Cathédrale de Clermont du Ve au XIIIe siècle'، Cahiers archéologiques، 11 (1960)، 231، 245-7

48. D.G. Shepherd، "A Dated Hispano-Islamic Silk"، Ars Orientalis، 2 (1957)، pp. 381-82

49. لمناقشة عامة حول تقنية هذه المجموعة وأسلوبها، راجع: D.G. Shepherd، 'A Treasure from a Thirteenth-Century Spanish Tomb'، The Bulletin of the Cleveland Museum of Art، 65 (1978)، 111-134، وراجع كذلك: D.G. Shepherd، 'The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection'، Chronicles of the Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union، 1 (1943)، 351-405

50. Shepherd، 'The Hispano-Islamic Textiles'، 382، fig. 16

51. The Meeting of Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context، (Exh. cat.، Ann Arbor، 1981)، No. 4، p. 26

52. C. Partearroyo، 'Almoravid and Almohad Textiles'

53. The Art of Medieval Spain، cat. no. 55، pp. 104-05 and M. Jenkins، "Fatimid Jewelry، Its Subtypes and Influences،" Ars Orientalis، vol. 18 (1988)، pp. 39-57

54. The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era، A.D. 843-1261 (Exh. cat.، New York، 1997)، cat. no. 279، pp. 421-22

55. للاطلاع على مثال جميل لمقبض باب مرابطي، راجع: R. Landau، Morocco: Marrakesh، Fez and Rabat (New York، 1967)، Fig. 53، p. 86

56. كما يمكن رؤية ذلك في الصورة، فإنّ التكرار اللانهائي للعنصر الوارد على هذه الأبواب المرابطية أقلّ تعقيدًا من العنصر الوارد في الصورة [464].

57. انظر الصورة [451] وما يتّصل بها.

58. M. Jenkins، 'Medieval Maghribi Luster-painted Pottery'، 338-42 and، وراجع كذلك: Medieval Maghribi Ceramics، 152-69 & 177-88، The Art of Medieval Spain، cat. no. 53، p. 103

59. النوع الآخر من الفخاريات المنتجة في الأندلس والمزخرفة بهذه التقنية لها تصميم بالقالب يجري إبرازه بالطلاء المزجّج. هناك نماذج متبقية من هذا النوع الأكثر ندرة في: Instituto de Valencia de Don Juan، Madrid (راجع Gomez-Moreno، El Arte Arabe، Figs. 382&383، p. 320) وفي المتحف الإسلامي بالبرتغال: Islamic Museum in Mertola، Portugal

60. قبل طلاء الموتيفات المختلفة بالألوان المزججة، كانت كل مساحة مزمع طلاؤها تُحاط بمادة شحمية تُخلط بالمنغانيز، ممّا يحول دون اختلاط الألوان المختلفة. بعد حرقها بالنار، يحترق الشحم ويبقى خطّ داكن يحيط بالموتيفات.

61. G. Berti and L. Tongiorgi، I Bacini Ceramici medievali delle Chiese di Pisa (Rome، 1981)، Tav. LII-LIV

62. قصر بديع بمرّاكش Badi' Palace، Marrakesh. كانت كل بلاطة مُصمّمة في الأصل لتدخل في الجدار.

63. عُثر على قطع من هذا النوع من الفخاريات في بجاية حيث يُحتمل أنها كانت تحاكي الخزفيات ذات البريق المعدني، راجع: M. Jenkins، Medieval Maghribi Ceramics، 175-76 and Pl. CVIII، Fig. 1

ens، 1985، figs. 4، I

.9 راجع الفصل السادس من هذا المؤلّف، قسم: فنّ الكتاب، وكذلك: J. Leroy، Les Manuscrits coptes et coptes-arabes (Paris، 1974)، esp. pp. 113ff and 157ff

.10 للاطلاع على مثال آخر، راجع مساهمة جنكينس مدينة في: ،The Glory of Byzantium exh cat. cat. no. 273، p. 417

.11 J.M. Fiey، Assyrie Chrétienne (Beirut، 1965-68) and Mar Benham (Baghdad، 1970)

.12 لمزيد من الصور عن هذا المخطوط وغيره من Or. 7170 في المتحف البريطاني (627-616هـ/ 1220-1230م) راجع: ، J. Leroy، Les Manuscrits syriaques à peintures (Paris، 1964)، pls. 70ff.

.13 I. Smirnoff، Vostochnoe Serebro (St. Petersbourg، 1909)، pl. XV among others; B.P. Darkevych and B. Marshak "O tak nazyvaemym syriiskom bliude،" Sovietskaia Arkheologia 50 (1976) وهناك أيضًا المؤلّف الأيسر: B. Marschak، Silberschätze des Orients (Leipzig، 1976)، esp. pp. 96ff and 315ff فيما يتعلّق باكتشافات الرصافة، راجع: Th. Ulbert and others، Resafa III: der Silberschatz (Mainz، 1990). ويرى بعض المتحرّين الآخرين أنّ بعض هذه التُحف قد تكون أنجزت في آسيا الوسطى.

.14 B. Narkiss، Hebrew Illuminated Manuscripts (Jerusalem، 1969)، p. 44 and pl. II وانظر كذلك ص. 42 واللوحة 1 لقطعة مبكّرة مؤرّخة حوالي 316هـ/ 929م.

.15 E. Anglade، Catalogue des Boiseries de la Section Islamique، Musée du Louvre (Paris، 1988)، cat. no. 45، pp. 74-77

.16 L. Bier، Sarvistan (University Park، Pa. 1986)

.17 راجع الفصل الثاني من هذا الكتاب، قسم: فنّ الكتاب. للتُحف التي من المحتمل أنها صُنِعت بعد الفتح الإسلامي، راجع: J. Sauvaget، "Remarques sur l'Art Sassanide،" Revue des Etudes Islamiques (1938); B. Marshak، Sogdieskoe Serebro (Moscow، 1971) وراجع كذلك مؤلّفه: Silberschätze des Orients (Leipzig، 1976)

.18 P. Harper، The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire، exh. cat. (New York، 1978)، cat. no. 26 وراجع في هذا الصدد كذلك: ،Deborah Thompson Stucco from Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy (Warminster، Wiltshire، 1976)

.19 When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles، exh. cat. New York، 1997، James C.Y. Watt and Anne E. Wardwell (eds)، 20-51; J. Rawson، "Tombs or Hoards: The Survival of Chinese Silver of the Tang and Song Periods، Seventh to Thirteenth Centuries A.D." and W. Watson، "Precious Metal - Its Influence on Tang Earthenware"، Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in the Muslim، Chinese and Graeco-Roman Worlds، Oxford 1985 (Oxford، 1986)، pp. 31-56 and 153-74، respectively

.20 P. Golden، article 'Rus' in Encyclopedia of Islam، 2nd ed

.21 M. Stenberger، Die Schatzfunde Gotlands der Wikingerzeit (Kungl. Vetterhets. Historie och Antikvitets Akademien، Stockholm، 1958)، i. 247، 250-54، 351-52; A. Geijer، Oriental Textiles in Sweden (Copenhagen، 1951)، pp. 16-19 and "Oriental Textiles in Scandinavian Versions"، in Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift fur Ernst Kuhnel zum 75. Geburtstag am 26.10.1957 (Berlin، 1959)، pp. 323-35

.22 آخر المواجيز حول الفنّ الأرميني في: J.M. Thierry and P. Donabedian، Les Arts Arméniens (Paris، 1987)، T.F. Mathews and R. S. Wiech، Treasures in Heaven (New York، 1994)، and various authors in The Dictionary of Art. فيما يتعلّق بأختامار، راجع: S. Der Nercessian، Akhtamar، Church of the Holy Cross (Cambridge، 1965) الذي يقدّم النص المهم جدًا الذي يصف قصر غاجيك Gagik's palace والذي يُراجع نقديًا التأويلات السابقة والتخمينية المتعلقة بالمنحوتات التي قدمها كلّ من أوتو-دوم وإبسيروغلو K. Otto-Dorn and I. Ipsiroglu.

.23 W. Djobadze، Archeological Investigations in the Region West of Antioch on-the-Orontes، (Stuttgart، 1986)، Figs. XLIX and L، pp. 158-59 and plates 73-75; L. G. Hrushkova، Likhni (Moscow، 1998)، pp. 75ff

.24 يمكن الاطلاع على قائمة مراجع طويلة حول هذه المسألة في: Helen C. Evans and William Wixom، The Glory of Byzantium (New York، 1997)، pp.422-23. التأويل

.64 Musée du Petit Palais، De l'empire romain aux villes impériales: 6.000 ans d'art au Maroc (Exh. cat.، Paris، 1990)، cat. no. 651

.65 الورقات [154] مثال آخر للصنف الإسلامي الغربي للأسلوب الجديد في الخط.

.66 Mu'izz ibn Badis، Umdat al-kuttab wa-uddat dhawi al-albab، trans. by Martin Levey، Mediaeval Arabic Bookmaking and its Relation to Early Chemistry and Pharmacology (Philadelphia، 1962)

.67 al-Andalus، cat. no. 75، pp. 304-05

.68 R. Ettinghausen، "Near Eastern Book Covers and their Influence on European Bindings: A Report on the Exhibition 'History of Bookbinding' at the Baltimore Museum of Art، 1957-58"، Ars Orientalis، 3 (1959)، pp. 113-31; and، P. Ricard، "Sur un Type de Reliure des Temps Almohades"، Ars Islamica، vol. 1 (1934)، pp. 74-79

.69 للتجليد المبكّر المربّع بالتسفير المذهّب، راجع: al-Andalus، cat. no. 78، p. 308. ومن الجائز أنّه كانت هناك أمثلة أقدم للتسفير بالذهب في المغرب لأنّ ابن باديس يعطينا معلومات تقنية حول ختم التسفير بالذهب، انظر الهامش 66 أعلاه.

.70 لترجمة النص بالإسبانية وعشر من المنمنمات المتبقية، راجع: A.R. Nykl، Historia de los amores de Bayad y Riyad: Una chantefable oriental en estilo persa (New York، 1941)

.71 R. Ettinghausen، Arab Painting (Geneva، 1962)، 125 ff. & al-Andalus، cat. no. 82، f.26v، p. 313

الفصل الثامن

.1 R.Bulliet، "Naw Behar and the Survival of Iranian Buddhism،" Iran 14 (1976); S. Melikian-Chirvani، "L'évocation littéraire du bouddhisme dans l'Iran musulman،" Le Monde Iranien et l'Islam 2 (1974)

.2 لجميع المسائل المتعلقة بأنواع الملابس واستخداماتها، راجع: Y. Stillman، 'Llibas'، in Encyclopaedia of Islam، 2nd ed.

.3 A. Grabar، Recherches sur les Influences Orientales dans l'Art Balkanique (Paris، 1928) and in his L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age (Paris، 1968)، esp. pp. 653ff.; K. Erdmann، "Arabische Schriftzeichen als Ornaments،" Akademie der Wissenschaften in Mainz، Abhandlungen der geistiges Klasse 9 (1953); R. Ettinghausen "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe،" and O. Grabar "Architecture" in J. Schacht and C.E. Bosworth، eds. The Legacy of Islam (Oxford، 1974); R. A. Jairazbhoy، Oriental Influences in Western Art (Bombay، 1965); J. Baltrusaitis، Le Moyen Age Fantastique (Paris، 1981)، esp. pp. 99ff

.4 Ibn Zubayr، Kitab al-Dhakha'ir wa-l-Tuhaf، trans and annotGh. Qaddumi، Book of Gifts and Rarities، Cambridge، MA، 1996 ، p. 230 أمّا النقطة المتعلقة بالمهور، فقد قالها البروفيسور غويتين S.D. Goitein شفويًا لأحدنا.

.5 الاستبيانات الجيدة أنجزتها لوسي آن هنت: Lucy-Ann Hunt in The Dictionary of Art. ونعرف الكثير عن الفنّ القبطي من خلال المعارض، ومن آخرها: Staatliche Museen zu Berlin: Agypten، Schätze aus dem Wüstensamd (Wiesbaden، 1996). وهناك العديد من الكتالوجات المتخصصة في الأقمشة القبطية، ومنها على سبيل المثال: from the Bargello in Florence (Florence، 1996)، the Palazzo Mansi in Lucca (Lucca، 1995)، from a private collection in Switzerland (coll. Bouvier) exhibited in Paris، Institut du Monde Arabe، Tissus d'Egypte (Paris، 1993)، or from the Musée de Cluny، by A. Lorquin Les Tissues Coptes au Musée National de Cluny (Paris، 1992)

.6 راجع: Hugh .G. Evelyn-White، The Monasteries of the Wadi 'n Natrun، Part III (New York، 1933)، plates LXVI-LXXI

.7 E. Pauty، Bois sculptés d'églises coptes: Epoque fatimide (Cairo، 1930); H.G.E. White، The Monasteries of the Wadi 'n Natrun، plates XXVIIA and LXXXVIB; and M. Jenkins، "An Eleventh-Century Woodcarving from a Cairo Nunnery"، Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art، ed. Richard Ettinghausen (New York، 1972)، pp. 227-240

.8 Y. Marmaré، Catalogue of Arabic Gospels in Mt. Sinai (in Greek)، Ath-

الجديد للتحفة هو الذي اقترحه ردفورد: S. Redford، "How Islamic is it،" Muqarnas 7 (1990)).

.25 قارن على سبيل المثال: O. Grabar et al.، City in the Desert، Qasr al-Hayr East (Cambridge، Mass.، 1978)، vol. I، pp. 121-22 and Vol. II، pp. 218-19 and 230-31; J. Soustiel، La Céramique Islamique (Fribourg، 1985)، p. 135، fig. 163; A. Lane، Early Islamic Pottery (London، 1957)، Fig. 35 B; F. Sarre and E. Herzfeld، Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebeit (Berlin، 1911)، Vol. III، pl. CXIII; C.V. Bornstein and P.P. Soucek، The Meeting of the Two Worlds: The Crusades and the Mediterranean Context (Ann Arbor، 1981)، pp. 16 & 44; and M.N. Mitsishvili، A Glazed Pottery Workshop in Medieval Tbilisi (9th – 13th centuries) (Tbilisi، 1979)

.26 N. Thierry، Haut Moyen Age en Cappadoce (Paris، 1994) من جملة الأماكن الأخرى.

.27 George C. Miles، "Byzantium and the Arabs،" Dumbarton Oaks Papers 18 (1964) وراجع كذلك: R. Ettinghausen، "Kufesque in Byzantine Greece، the Latin West and the Muslim World،" Ettinghausen Collected Papers pp. 72ff

.28 Byzantium cat.، nos. 223 and 224; E.S. Ettinghausen، "Byzantine Tiles from the Basilica in the Topkapu Sarayi and Saint John of Studios"، Cahiers Archéologiques، vol. 7، (1954)، pp. 79-88; M. Jenkins، Medieval Maghribi Ceramics: A Reappraisal of the Pottery Production of the Western Regions of the Muslim World، Ph.D. diss.، New York University، 1978، pp. 189-221

.29 C. Mango، The Art of the Byzantine Empire (New York، 1972)، pp. 128-9

.30 H.R. Hahnloser، Il Tesoro di San Marco (Florence، 1971)، pls. LXXXIX ff. للدراسة الأخيرة التي تشمل تعليقات على جلّ الدراسات التي سبقتها، راجع: I. Kalavrezou، "The Cup of San Marco،" Festschrift für Florentine Mütterich (Munich، 1985)، pp. 167-74

.31 W. Tronzo، The Cultures of His Kingdom، Roger II and the Cappella Palatina in Palermo (Princeton، 1997)

.32 G. Bellafiori، La Ziza di Palermo (Palermo، 1978) and Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (Palermo، 1990)

.33 المؤلّف الرئيسي هو: U. Monneret de Villard، Le Pitture musulmane al soffito della Cappella Palatina (Rome، 1950). للمناقشات اللاحقة، راجع: Tronzo، Cultures. كما عُثر على رسوم تصوّر شخصية مماثلة في كنيسة سيفالو المتأخرة: M. Gelfer-Jørgenson، Medieval Islamic Symbolism and the Paintings in the Cefalù Cathedral (Leiden، 1986)

.34 لقائمة محتويات ذات علاقة بهذه الشملة، راجع: W. Tronzo، Cultures، 142، note 29. وهناك أيضًا دراسة: O. Grabar in D. James، ed.، Islamic art at the Margins (Los Angeles، 2001)

.35 حاجج أتنغهاوزن أنّ رسومات باليرمو أفضل أمثلة لدينا عن الفنّ التشكيلي الفاطمي: "Painting of the Fatimid Period،" Ars Islamica 9 (1942) لكنّ المراجعات الحديثة أكثر تحفّظًا.

.36 الفصل الثاني من هذا الكتاب، قسم: فنّ الكتاب، الفقرات المُخصصة للأنسجة.

.37 للاطلاع على أمثلة من النقوش الخشبية النورماندية، راجع: G. Bellafiore، Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna، figs 120، 122 and 123 and figs 164-168 وللعاجيات المرسومة راجع: P.B. Cott، Siculo-Arabic Ivories (Princeton، 1939)

.38 E. Kühnel. Die Islamischen Elfenbeinskulpturen، VIII.-XIII. Jahrhundert (Berlin، 1971)، nos. 60-61، 66-70 and 76-86 and D.M. Ebitz، Two Schools of Ivory Carving in Italy and Their Mediterranean Context in the Eleventh and Twelfth Centuries. Ph.D. diss.، Harvard University، 1979، esp. pp. 129-395

.39 J. Dodds، Architecture and Ideology in Early Medieval Spain (University Park، Pa.، 1989)

.40 التصريح الأخير لويليامس: J. Williams، The Illustrated Beatus (London، 1994) وتوجد صورٌ جميلة في: H. Stierlin، Los Beatos de Liébano y el Arte Mozarabe (Madrid، 1985))

.41 من بين الأماكن الأخرى: A. Grabar، Les Arts de l'Antiquité، vol. 3، pl. 163b

.42 نُشرت هذه التحفة في كثير من الأحيان في كتالوجات المعارض الباريسية. O. Grabar in E. Sears and T. K. Thomas، Reading Medieval Images (Ann Arbor، 2001)

.43 al-Andalus: The Art of Islamic Spain، exh. cat. New York، 1992،. 385 and cat. no. 133، 390 and M.L.Bates، Islamic Coins (The American Numismatic Society، New York، 1982)، pp. 32-33

.44 يصعب تحديد هذه الفترة بصفة ملائمة لأنّها استُخدمت للإثبات المسائل المعاصرة. راجع: T. Glick، From Muslim Fortress to Christian Castle (Manchester، 1995). فيما يتعلّق بالفنون، راجع: Basilio P. Maldonado in The Dictionary of Art and J. Dodds in S. Jayyusi، The Legacy of Muslim Spain (Leyden، 1992) and V. Mann، T. Glick، and J. Dodds، Convivencia: Jews، Muslims and Christians in Medieval Spain (New York، 1992)

.45 N. Kubisch، Die Synagoge Santa Maria La Blanca (Frankfurt، 1995)

.46 A. Fikri، L'Art Roman du Puy et les influences islamiques (Paris، 1934)

.47 M. Jenkins-Madina، 'Fatimid Decorative Arts: The Picture the Sources Paint'، in L'Egypte Fatimide: son art et son histoire (Paris، 28، 29، et 30 mai 1998 (Paris، 1998))، and A. Shalem، Islam Christianized: Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West (Frankfurt، 1996)، 58-60 and 113-15

.48 C. Buckler، Harun al-Rashid and Charles the Great (London، 1931); M. Hamidullah، "Embassy of Queen Bertha،" Journal of the Pakistan Historical Society 1 (1953). للهدية المُقدّمة للملك البيزنطي رومانوس الأول ديوجينوس، راجع: The Glory of Bizantium، cat. no. 274، p. 418

.49 E. Kühnel، Elfenbeinskulpturen، 30-31 and pls. VI and VII. يُحتمل أن تكون لهذه القطعة علاقة بأعمال الفنّ الهندي المستوردة إلى بغداد ومكة في العصور الإسلامية المبكّرة.

.50 I. Kalavrezou، 'The Cup of San Marco' 173

.51 A. Shalem، Islam Christianized والعمل الجماعي الذي حرّره غابريالي: F. Gabrieli، Gli Arabi in Italia (Milan، 1979) يشكّل مثالاً مدهشًا عن حجم التحف التي تمّ تجميعها في بلد غير مسلم.

.52 R. Ettinghausen، 'Impact'، 297 and Al-Andalus cat.، cat. no. 23

.53 M. Gomez-Moreno، El Panteon Real de las Huelgas de Burgos (Madrid، 1946)

.54 M. Jenkins، 'New Evidence for the Possible Provenance and Fate of the So-called Pisa Griffin'، Islamic Archaeological Studies 1، 1978 (Cairo، 1982)

.55 الفصل السادس من هذا المؤلّف، قسم: التحف الفنية.

.56 An Jiayao، "Early Glass Vessels of China"، Kaogu Xuebao 4 (1984)، 413-47. Trans. By M. Henderson، 'Early Chinese Glassware'، (The Oriental Ceramic Society Translations، 12)، 1987; An Jiayao، 'Dated Islamic Glass in China'، Bulletin of the Asia Institute، N.S. 5، (1991)، 123-38 وراجع كذلك الفصلين الرابع والخامس، قسمي: التحف الفنية.

.57 R. Ettinghausen، 'Impact'، p. 292